

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)



TESIS DOCTORAL

**Poseidon y el Thiasos marino en el arte mediterráneo: (desde sus
orígenes hasta el S. XVI)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Isabel Rodríguez López

DIRIGIDA POR

Pilar González Serrano

Madrid, 2002

María Isabel Rodríguez López

TESIS DOCTORAL:

**POSIDON Y EL THIASOS MARINO
EN EL ARTE MEDITERRANEO
(DESDE SUS ORIGENES HASTA EL SIGLO XVI).**

DIRECTORA: *Doctora Dña. Pilar González Serrano*

Profesora Titular de Arqueología

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID,
1993.**

*"Quizás el mar, que tiene en su ronca voz
ecos del pasado, del presente
y del futuro, haya contado, con la ayuda del viento una prodigiosa y verdadera
historia..."*

(Alvaro Cunqueiro)

INDICE

PROLOGO , VIII.

INTRODUCCION, XI.

I. EL MEDITERRANEO ANTIGUO.

1. LOS PRIMEROS INDICIOS DEL CULTO AL MAR EN EL MEDITERRANEO.

1. Vestigios del culto al mar en la Civilización del Bronce Antiguo, 1.
2. La Talasocracia cretense. La Gran Diosa Madre, Señora del Mar Prehelénico, 6.

NOTAS, 19.

2. EL MAR EN EL MUNDO MICENICO.

1. Los aqueos en Grecia, 21.
2. El advenimiento de Posidón (el "Despotes Hippon") a las costas griegas, 23.
3. Vestigios arqueológicos del culto al mar, 28.
4. El vacío iconográfico de la llamada época oscura de Grecia, 31.

NOTAS, 33.

3. POSIDON, DIOS DEL MAR, EN EL MUNDO GRIEGO.

1. El culto a Posidón en la religión griega, 35.
2. El "thíasos" marino: génesis y significación, 43.
3. Afrodita Urania: la diosa "nacida de la espuma", 47.

NOTAS, 55.

4. EVOLUCION ICONOGRAFICA DE POSIDON Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE GRIEGO.

1. La época arcaica, 57.
 - a. La cerámica pintada, 60.
 - b. La escultura y las artes decorativas, 70.
2. Período clásico, 77.
 - a. La cerámica pintada, 79.
 - b. La escultura, 91.

- c. Las artes decorativas, 101.
- 3. Período helenístico, 113.
 - a. La escultura, 115.
 - b. Las artes decorativas, 125.

NOTAS, 133.

5. LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL MUNDO ETRUSCO: TRANSFORMACIONES IDEOLOGICAS E ICONOGRAFICAS.

- 1. Algunos aspectos de la civilización etrusca y de su religiosidad, 137.
- 2. Desarrollo iconográfico de los seres marinos en el arte etrusco, 146.
 - a. Período arcaico, 146.
 - b. Período clásico, 151.
 - c. Período helenístico y romano, 157.

NOTAS, 169.

6. NEPTUNO Y EL CORTEJO DE DIVINIDADES MARINAS EN EL MUNDO ROMANO.

- 1. Asimilación de Posidón con Neptuno, 171.
- 2. Transformaciones iconográficas e iconológicas de Neptuno y el "thíasos" marino en el arte romano, 177.

NOTAS, 185.

7. EVOLUCION ICONOGRAFICA DE LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL ARTE ROMANO.

- 1. Neptuno y el "thíasos" marino en la República (500-31 a.C.), 187.
- 2. Neptuno y el "thíasos" marino en el Imperio (31 a.C.-193 d.C.), 191.
 - a. La Escultura, 192.
 - b. La Pintura, 197.
 - c. El Mosaico, 201.
 - d. Escultura decorativa y artes industriales, 207.
- 3. Neptuno y el "thíasos" marino en el Bajo Imperio (Siglos III-V d.C.), 223.
 - a. La Escultura, 224.
 - b. Pintura al fresco y mosaico, 227.
 - c. Las artes decorativas, 263.

NOTAS, 267.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE).

1. LA DESMEMBRACION DEL THIASOS MARINO EN LA EDAD MEDIA.

1. Introducción, 271.
2. El cristianismo y el ocaso de los cultos paganos, 274.
3. Las pervivencias de la iconografía clásica en el siglo IV, 277.
4. El thíasos marino en el Arte Paleocristiano, 278.

NOTAS, 295.

2. EL SENTIMIENTO DEL MAR ENTRE LOS PUEBLOS BARBAROS.

1. La invasión de los bárbaros y la caída de Roma, 297.
2. Simbología marina en el Arte Lombardo y Merovingio, 298.
3. El lenguaje figurativo y literario del mar en el Arte Irlandés y Anglosajón: la iconografía del thíasos marino, 307.

NOTAS, 313.

3. EL THIASOS MARINO EN EL ARTE PRERROMANICO.

1. Introducción, 317.
2. Cubiertas eburneas en los libros carolingios y otomanos, 318.
3. Iluminación de códices carolingios y otomanos, 336.
 - a. El thíasos marino y las sirenas-pezu, 340.
 - b. Motivos marinos y fluviales, 350.
4. La escultura prerrománica: breves indicios de la pervivencia figurativa del thíasos marino, 357.
5. La pintura prerrománica y los cortejos marinos, 367.

NOTAS, 369.

4. POSIDON-NEPTUNO Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE ROMANICO.

1. La Iglesia de Occidente: expresiones y representaciones artísticas, 375.
2. La escultura románica: la sirena-pezu, 380.
 - a. La sirena-pezu de cola bífida, 382.
 - b. La sirena-pezu de cola única, 398.

3. Otros personajes del séquito marino en la escultura románica, 418.
4. Posidón-Neptuno y su cortejo en la pintura románica, 431.
5. Algunos seres del thíasos marino en los códices miniados románicos, 444.
6. Motivos marinos de ascendencia clásica en las Artes Decorativas románicas, 452.

NOTAS, 457.

5. POSIDON-NEPTUNO Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE GOTICO.

1. Breve síntesis de las transformaciones sociales y culturales a partir del siglo XIII, 465.
2. La iconografía clásica en el Arte Gótico, 470.
3. Posidón y el thíasos marino en la escultura gótica, 475.
 - a. Las sirenas-pezu, 479.
4. La miniatura gótica: deidades marinas, 486.
5. Vestigios iconográficos de algunos seres míticos del mar en la pintura gótica, 507.
6. Los santos cristianos protectores del mar en el Arte Gótico, 515.

NOTAS, 519.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO EN EL MEDIOEVO.

1. POSIDON Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE BIZANTINO.

1. Introducción, 523.
2. Posidón y el thíasos marino en el arte bizantino de los siglos V al VII, 526.
 - a. Mosaicos, 527.
 - b. Marfiles, 531.
 - c. Artes del Metal, 538.
3. Posidón y el thíasos marino en el arte bizantino desde el siglo XI al siglo XIV, 540.
 - a. Mosaicos, 543.
 - b. Pintura, 547.
 - c. Miniatura, 555.
 - d. Escultura y Marfiles, 560.
4. Pervivencias iconográficas de la Antigüedad en la pintura bizantina del siglo XVI, 566.
5. Los santos del mar en Bizancio, 569.

NOTAS, 577.

2. LA INTERPRETACION FRAGMENTADA DEL THIASOS MARINO EN EL ARTE COPTO.

1. Egipto entre los faraones y los musulmanes: el mundo copto, 583.
2. La iconografía clásica en el Arte Copto: el thíasos marino, 585.
3. Las divinidades marinas en la escultura copta, 589.
4. Los tejidos coptos y los repertorios marinos, 597.
5. Otras artes, 611.

NOTAS, 615.

3. EL SENTIR DEL MAR EN EL MUNDO ARABE MEDIEVAL.

1. Consideraciones generales, 617.
2. Iconofobia ideológica, 620.
3. El Mar y el Océano, 621.
 - a. El culto al Mar (El Sultán), 625.
 - b. Los santos del litoral, 628.
 - c. Genios y demonios marinos, 629.
 - d. Magia y Medicina, 631.
4. La Literatura y el Mar, 633.
5. El Arte y el Mar, 642.
6. El agua estancada: la imagen del Paraíso, 655.

NOTAS, 659.

IV. EL RENACIMIENTO.

1. LA MITOLOGIA CLASICA EN LA EUROPA RENACENTISTA

1. Humanismo y cultura clásica, 663.
2. Conocimiento y difusión de los mitos clásicos, 666.
3. Los dioses del mar en la mitografía del Renacimiento, 672.
4. Aproximación al Arte y a la Iconografía de las divinidades marinas en el Renacimiento, 684.

NOTAS, 689.

2. LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL ARTE ITALIANO DEL CUATROCIENTOS, 691.

1. Las divinidades marinas en los manuscritos del siglo XV, 692.
2. Temas mitológicos marinos en los grabados del siglo XV, 701.
3. Repertorios iconográficos paganos en la pintura: los dioses del mar, 710.
4. Divinidades marinas en la escultura y en las artes decorativas, 714.

NOTAS, 717.

3. LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL ARTE ITALIANO DEL SIGLO XVI.

1. Breve acercamiento a los conceptos de Clasicismo y Manierismo, 721.
2. El "Triunfo" de las divinidades marinas en el siglo XVI, 726.
3. Los dioses marinos en las "artes gráficas" italianas del siglo XVI, 730.
4. Las deidades clásicas del mar en la pintura del Cinquecento, 746.
5. Iconografía de Posidón-Neptuno y el "thíasos" marino en la escultura italiana del siglo XVI, 764.
 - a. Las fuentes, 764.
 - b. Escultura exenta y relieves, 776.
 - c. El bronce, 777.
6. Los dioses del mar en las artes decorativas y suntuarias de la Italia del siglo XVI, 781.
 - a. La medalla, 781.
 - b. Bronces decorativos, 782.
 - c. Artes suntuarias y orfebrería, 784.
 1. Cristal de Roca, 785.
 2. Orfebrería, 790.
 3. Joyas, 791.
 4. Armaduras, 792.
 - d. Cerámica, 800.
 - e. Mobiliario, 801.

NOTAS, 803.

4. LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL ARTE EUROPEO DEL SIGLO XVI.

1. Introducción, 811.
2. El eco de la Antigüedad clásica en Francia: cortejos marinos, 812.
 - a. Miniatura, 814.
 - b. Escultura, 818.
 - c. Pintura, 819.
 - d. Artes decorativas, 821.

INDICE

3. Las "artes decorativas" y el renacimiento de la mitología clásica del mar en Alemania y otros países del Centro de Europa, 823.
4. El "thíasos" marino en los Países Bajos durante el siglo XVI, 830.
 - a. La pintura, 831.
 - b. Los tapices, 833.

NOTAS, 839.

5. ICONOGRAFIA DE POSIDON-NEPTUNO Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XVI.

1. El modelo italiano: consideraciones sobre el Humanismo y el Renacimiento en España, 841.
2. La Escultura, 848.
 - a. Sepulcros, 848.
 - b. Retablos, 851.
 - c. Escultura y Arquitectura, 856.
 - d. Escultura exenta, 861.
 - e. Fuentes, 862.
3. La Pintura española y los dioses del mar, 868.
4. Las Artes Decorativas, 875.

NOTAS, 879.

CONCLUSIONES, 883.

APENDICES:

- I. Perfil mitológico de las divinidades marinas y de las aguas, 903.
- II. Genealogías Míticas, 935.
- III. Mapas del Mediterráneo, 941.
- IV. Cultos de la Mar. Devoción mariana, 951.

BIBLIOGRAFIA , 991.

SIGLAS, 1033.

RELACION DE ILUSTRACIONES

- Láminas, 1035.
Figuras, 1071.

PROLOGO

Sean mis primeras palabras las dedicadas a la memoria del Dr. D. Antonio Blanco Freijeiro, Catedrático de Arqueología de esta Facultad, quien fue el director de mi Tesis de Licenciatura "Posidón y el thiasos marino en el Mediterráneo Antiguo", con la que obtuve el grado de Licenciada en Historia del Arte. Gracias a su inestimable ayuda y capacidad de sugestión científica, me inicié en el tema que me ha servido para realizar la presente Tesis Doctoral. Fue un honor y un privilegio trabajar bajo su dirección y aprender de su rigor investigador las magistrales enseñanzas de las que me he valido y trataré de utilizar en mis futuros trabajos.

Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento a todo el equipo del área de Arqueología, y muy en especial a la Dra. Dña. Pilar González Serrano, que accedió gustosa a hacerse cargo de la dirección de la Tesis tras el fallecimiento del Dr. Blanco. Sabido es, por muchos de nosotros, que cuantos alumnos y docentes se reunían en torno a la figura de D. Antonio, compartían inquietudes en cuanto a los temas de investigación que cada uno trabajaba, y la gran ayuda que encontrábamos en la figura de la Dra. González Serrano, siempre dispuesta a servir de puente de unión entre quienes nos iniciábamos en el mundo de la investigación y el Dr. Blanco. Así pues, nadie mejor que ella para dirigir un trabajo empezado y que ya conocía desde sus primeros momentos de gestación. Durante los cuatro años que me ha llevado el proceso de investigación, búsqueda y análisis de materiales y redacción de esta Tesis, he contado, en todo momento, con su ayuda, que ha supuesto la contribución incondicional de su tiempo, en las largas jornadas de trabajo que hemos necesitado.

Quiero también transmitir mi agradecimiento a los doctores Dña. María Teresa Pérez-Higuera, D.Francisco Portela Sandoval y D. Miguel Angel Elvira Barba, antiguos profesores míos que, como tales, me han orientado en cuantas cuestiones les he consultado;

de inapreciable ayuda tengo que calificar la colaboración prestada y las horas de dedicación que me ha brindado la doctora Pérez-Higuera, en todo lo referente a la parte que para mí resultaba más difícil y conflictiva: la iconografía de los dioses del mar a través del mundo medieval y árabe.

Gracias también al Departamento de Diplomática y Paleografía de nuestra Facultad, y en particular al Dr. D. Angel Riesco, quien amablemente respondió a cuantas preguntas le hice en su día sobre determinados puntos de mi interés (miniaturas de códices, etc.). Debo expresar, asimismo, mi agradecimiento a la Dra. Dña. Montserrat Abumalham, del Departamento de Filología árabe, quien me inició en el conocimiento de las fuentes literarias relativas al mar en la cultura islámica. A la profesora de griego moderno del Instituto de Idiomas de la Facultad de Filología, Penélope Stavrianopoulos, que, como especialista en el mundo bizantino, no sólo me brindó su colaboración científica, sino que me abrió las puertas de su biblioteca particular para su libre consulta.

En el Consejo Superior de Investigaciones científicas encontré la cariñosa y eficaz acogida de la Dra. Dña. Isabel Mateo Gómez (Centro de Estudios Históricos, Instituto Diego Velázquez), quien ha trabajado en temas relativos a la iconografía pagana en la Edad Media; también me fueron de gran provecho las indicaciones de la Dra. Dña. Margarita Estella (Centro de Estudios Históricos, Instituto Diego Velázquez), de D. Basilio Pavón (Instituto de Filología, Departamento de árabe), y de las doctoras Dña. Guadalupe Monteagudo (Directora del Instituto Rodrigo Caro del Centro de Estudios Históricos), y Dña. María Luz Neira Jiménez (Centro de Estudios Históricos, Instituto Rodrigo Caro). Por último, dentro del área de Arqueología, quiero dar las gracias al Dr. D. Jacobo Storch de Gracia quien, a nivel no sólo de profesor, sino también de amigo y compañero, me ha brindado su incondicional ayuda siempre que la he necesitado.

En estos años, largo ha sido el recorrido por museos nacionales y extranjeros, en los que se me ha ofrecido toda clase de facilidades para mi trabajo de investigación. Sin embargo, de entre todos los organismos en los que he trabajado, merecen una especial mención de gratitud el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, cuya conservadora, Dña.

Marina Cano hizo todo lo posible para facilitar mi estudio; la Real Armería de Madrid, donde gracias a la amabilidad de D. Román Ledesma (Subdirector General de Bienes Muebles del Patrimonio Nacional) y, muy en particular, a D. Alvaro Soler (Conservador de la Real Armería) pude acceder al estudio iconográfico de algunas de las piezas allí existentes, y realizar, asimismo, el material fotográfico que de ellas presento; la Oficina de Turismo de Grecia y la Embajada de Jordania, merecen también mi especial reconocimiento.

Gracias, por último, a los miembros del tribunal que han de juzgar la presente Tesis por las horas que van a dedicar a su lectura y crítica. En este sentido, para facilitar su labor, me he permitido adjuntar un Vídeo en el que se recoge todo el material estudiado, ya que la reproducción del volumen fotográfico que acompaña al texto, dada su amplitud, era tremendamente costosa y, por razones particulares y técnicas, me resultaba más fácil y económica la solución elegida. El autor de dicho Vídeo ha sido D. Juan Antonio Martínez, Ingeniero Superior de Telecomunicaciones, Experto en Realización de Documentales y profesor de la Escuela Técnica de Ingenieros de Madrid, quien además, es mi marido.

Y para terminar, gracias a cuantos profesores amigos y familiares que me han ayudado espiritual y materialmente para hacer posible este trabajo de investigación.

INTRODUCCION

Adentrarse en un tema tan complejo como es el de las divinidades del mar, dioses o diosas, Vírgenes o santos, en las que se han significado sus ocultas y poderosas fuerzas, puede parecer, y de hecho, lo es, una desatinada pretensión, un "meter el agua del Océano en un dedal". Sin embargo, la atracción del tema hizo mella en mí desde el mismo momento en que se me propuso para mi Tesis de Licenciatura. Si bien la interpretación de su último significado es compleja y mutable, no menos expresiva y atrayente es la manifestación palpable del culto que al mar, y en concreto al "Mare Nostrum" se le ha rendido desde la más remota Antigüedad, desde el mismo momento en que los ribereños de las tierras que a él se asoman comenzaron su aventura marinera por el rosario de islas que se extienden en su mansa superficie.

Mi Tesis de Licenciatura, como ya he dicho en el prólogo, versó sobre "Posidón y el thíasos marino en el Mediterráneo Antiguo" (Universidad Complutense de Madrid, 1985). En ella ya expresé que la elección del tema era consecuencia de la atracción que siempre ejercieron sobre mí la figura de Posidón y su fastuoso cortejo. Ya en mis años de estudiante, y a través de los numerosos viajes que tuve que realizar, por razones profesionales, por la mayoría de los países de Europa, me sentí especialmente deslumbrada por las magníficas fuentes que adornan los palacios y plazas de las más importantes ciudades, en muchas de las cuales se yergue mayestática la figura de ese Posidón-Neptuno que, con el tridente en la mano, rodeado de tritones y nereidas ha regido, al menos simbólicamente, los destinos de la Europa meridional. Más allá de su atractiva y simbólica imagen, yo intuía una larga historia, fruto de las distintas interpretaciones que a través de siglos se habían ido acuñando para simbolizar todo cuanto de benéfico, providencial, mágico, religioso y devastador se encierra en las entrañas del mar. Hoy puedo decir que la realidad ha superado, con mucho, los presupuestos de mi intuición.

También en dicha Tesis de Licenciatura pude constatar que mucho antes de que Posidón se convirtiera en el dueño del mar, le había precedido una gran diosa, de

múltiples manifestaciones, de nombres diversos y adorada en santuarios erigidos, por lo general, en abruptos acantilados o en grutas profundas del litoral: una divinidad femenina, Señora de ese mar prehelénico que, no por casualidad se denominó "ἡ Θαλασσα", como convenía a su calidad femenina.

Desde este punto de partida, empecé mis trabajos de investigación, centrados en el mundo de la Antigüedad y ciñéndome a los principales vestigios arqueológicos y figurativos referidos a dicho período. Una vez leída mi Tesis de Licenciatura y publicada por el sistema de Microfilm por el Departamento de Historia Antigua de la Universidad Complutense de Madrid (1986), seguí ampliando conocimientos sobre Posidón y su "thíasos", no sólo dentro de los márgenes antes señalados, sino a través de los diferentes períodos históricos, con el fin de, en su día, realizar la Tesis que presento. En conexión con esta primera etapa de investigación cito mi artículo "La Gran Diosa Madre, Señora del mar prehelénico" (en Revista de Arqueología, n.88).

Desde entonces hasta ahora, mi trabajo ha consistido en estudiar detenidamente la evolución que de la figura de Posidón y el "thíasos" marino se produjo a partir de la condena de los cultos paganos (Edicto de Salónica, año 391) hasta nuestros días, siguiendo sus variaciones, alteraciones y permutaciones no sólo de forma, sino de contenido, a través del tiempo. Sin embargo, en la presente ocasión, mi límite cronológico es el siglo XVI, ya que a partir de entonces, aunque se acuñan muchos y diversos modelos iconográficos, en el aspecto ideológico las fórmulas válidas se mantendrán fieles a las del citado siglo XVI, y se repetirán hasta nuestros días. El mundo de los descubrimientos propició, en gran medida, el protagonismo de Neptuno y su séquito para significar la presencia de nuevos mares dominados por las conquistas militares y el comercio, pero no inventó nuevas imágenes, a lo sumo, se conformó con la incorporación de elementos exóticos, herencia, en parte, de los monstruos que habitaron la "mar tenebrosa" de épocas pretéritas y, por otro lado, tímidos aspectos de las culturas recién conocidas. Por otro lado, la riqueza del material que tengo recogido es de tal amplitud que he de confesar que, de haberlo incluido, la presentación de esta Tesis se hubiera demorado más allá del plazo del que

dispongo. En sucesivos trabajos espero poder publicar la parte correspondiente a los siglos XVII, XVIII, XIX y XX.

Como advertencia previa, quiero hacer constar que mi propósito no ha sido, en ningún caso, el de establecer una tipología iconográfica de las divinidades marinas clásicas, tal y como en la actualidad está llevando a cabo el LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE (cuya edición abarca, actualmente, hasta la letra K), sino el de trazar un panorama general de las ideas y sentimientos que sobre el mar y sus dioses recogieron los artesanos y artistas de las diferentes épocas, traduciéndonos la postura religiosa y reverencial de las diversas culturas en las que el Mediterráneo fue un elemento decisivo en su historia y desarrollo. Por lo tanto, partiendo de una base iconográfica, la aspiración última es la de ofrecer una visión unitaria del profundo y variado culto al mar.

Sobre el tema del que me he ocupado, existen, hasta el momento, estudios parciales, referidos al mundo de la Antigüedad clásica, de entre los que destacan los trabajos de Schachermeyr, F., (*Poseidon und die Entstehung des Griechischen Götterglaubens*, Bern, 1950), Lattimore, S., (*The marine thiasos in Greek Sculpture*, Los Angeles, 1966), o Rumpf, A., (*Die Meerwesen auf der antiken Sarkophagreliefs*, Roma, 1969), y recientemente salida de nuestra facultad y dirigida por el Dr. D. José María Blázquez, la Tesis Doctoral de Neira Jiménez, M.L., (*La representación del thíasos marino en los mosaicos romanos : nereidas y tritones*), leída el 21-9-92. Sin embargo, no existe ninguna obra de conjunto, debido, sin duda alguna, a lo complejo del tema; por esta razón desearía que mi modesta aportación sirviera, al menos, como base para futuras publicaciones que vinieran a enriquecer los múltiples aspectos de tan sugerente tema.

Partiendo, por lo tanto, de ese primer estudio que recogí en mi Tesis de Licenciatura, que hoy constituye, ampliada y revisada, el punto inicial, la Tesis se estructura en cuatro grandes bloques: *La Antigüedad*, *La Edad Media (Occidente)*, *Las Culturas orientales del Mediterráneo en el Medioevo y el Renacimiento*, cuyo desarrollo pormenorizado puede seguirse en el índice. Cada uno de estos bloques va

siempre precedido de un resumen histórico y ambiental con el que sólo se ha pretendido centrar las cuestiones objeto de nuestro estudio, por lo que, en general, hemos hecho tan sólo un breve bosquejo, evitando siempre cuestiones problemáticas y de fondo. Las alusiones a ese marco ambiental hay que entenderlas, pues, referidas a las influencias que ejercieron en los aspectos iconográficos de cada época. Asimismo, debo indicar que la ordenación general de los epígrafes que constituyen el Índice, dentro de unos parámetros temporales siempre estipulados por los tradicionales períodos artísticos, responde a una secuencia variable, en función de la iconografía, soporte técnico o localización geográfica, factores que, dado el dilatado período de tiempo y la amplitud de espacio en el que se desarrolla esta Tesis son, inevitablemente, diversos.

*El estudio del mundo de la Antigüedad, desde el III milenio a.C. hasta la caída del Imperio Romano, se ha dividido en siete capítulos, en los que, siguiendo la línea inicial propuesta en mi Tesis de Licenciatura, se ha profundizado en el estudio de las fuentes literarias clásicas (Homero, Hesíodo, Virgilio, Ovidio, Platón, etc), como punto de partida para acometer la interpretación de la iconografía y el simbolismo de las representaciones figurativas de las divinidades marinas. De gran utilidad como apoyo bibliográfico y como primer paso en la búsqueda de material arqueológico han sido trabajos como el Catálogo correspondiente a la exposición "GREECE AND THE SEA" (Amsterdam, 1987), o el ya citado de Andreas Rumpf, *Die Meerwesen auf der antiken Sarkophagreliefs* (Roma, 1969), magnífico estudio del simbolismo escatológico de los seres marinos en los sarcófagos romanos.*

Las culturas medievales, tanto las desarrolladas en Occidente como las correspondientes a las zonas orientales del Mediterráneo constituyen, respectivamente, el segundo y tercer bloque de la presente Tesis Doctoral. A partir de la caída del último emperador Romano de Occidente, Rómulo Augústulo (476), el seguimiento de la iconografía clásica, en la zona occidental del Imperio, se hace particularmente espinoso, dada su fragmentación. Para poder establecer una visión de conjunto acerca de la iconografía pagana de dicho período, secuencializado en cinco capítulos, se ha atendido, en primer lugar, al estudio de las fuentes cristianas medievales (Escritos de los Padres de

la Iglesia, Bestiarios, Summas Teológicas, Evangeliarios, Beatos, etc.), al tiempo que se han consultado obras clásicas traducidas y comentadas por escritores del Medioevo; en todas ellas, generalmente acompañadas por ilustraciones miniadas, texto e imágenes han sido el punto de partida de una ardua labor de búsqueda e interpretación, completada y enmendada por el hallazgo de vestigios artísticos aislados y diversos, que fueron adquiriendo coherencia, desde el momento en que podían ser relacionados unos con otros, y en la medida en que era posible encontrar su modelo iconográfico y simbólico en el arte antiguo clásico. Inapreciable soporte bibliográfico para principiar tan dificultosa tarea han sido los trabajos, ya clásicos, de **Jean Seznec** (*Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1987), **Jean Adhémar** (*Influences antiques dans l'Art du Moyen Age Français*, Londres, 1939), o **Erwin Panofsky** (*Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Madrid, 1985), por citar algunos de los más importantes, así como las múltiples publicaciones editadas en el **WARBURG INSTITUTE** de Londres, cuyas orientaciones y bibliografía han sido esenciales a la hora de iniciar la andadura por el complejo mundo del simbolismo medieval. Asimismo, en el desarrollo de los capítulos correspondientes a la Edad Media de Occidente, se ha prestado particular atención a la amplia bibliografía relativa a las "sirenas-pep", y muy en especial a los trabajos de **Faral**, **Touchefeu-Meyner** o **Jalabert**, que, aún siendo escritos muy parciales del tema, nos han servido de inestimable ayuda. Igualmente provechosa ha resultado la consulta de los magníficos repertorios iconográficos de **Salomon Reinach**, no sólo para la Edad Media, sino también para la Antigüedad y el Renacimiento, así como la *Iconographie de l'Art profane au Moyen Age et a la Renaissance* (La Haya, 1932), de **Raymond van Marle**. En relación con esta etapa de investigación cito una comunicación que, realizada para los III Coloquios de Iconografía de la Fundación Universitaria Española (Mayo, 1992), fue leída en dichos Coloquios, publicado su resumen, y actualmente en prensa (**Rodríguez López, M.I.**, "Pervivencias iconográficas del mundo clásico en los códices prerrománicos: la personificación del mar").

No menos escollos hemos encontrado al aproximarnos al problema de la iconografía clásica en las culturas orientales del Mediterráneo en la Edad Media, que constituye, como

se ha señalado, el tercer bloque de este trabajo, y que está dividido en tres capítulos correspondientes al arte bizantino, al arte copto y al mundo árabe. En el arte bizantino y en el arte copto pervivieron muchos de los repertorios de la iconografía clásica, con sus lógicas variantes e innovaciones, razón por la que existen, en la actualidad, estudios generales (Weitzmann, K., *Greek Mithology in Bizantine Art*, Princeton, 1951, por ejemplo) y múltiples sugerencias sobre dicho tema, aunque ninguno de ellos referido a las divinidades del mar; por tanto, nuestra labor ha consistido, fundamentalmente, en la revisión de cuanta bibliografía nos ha sido posible consultar, y, por encima de todo, en una paciente labor de búsqueda de piezas con representación de las divinidades marinas clásicas (cuyos modelos pueden encontrarse en la Antigüedad o bien fueron "deformados" por los artistas orientales con el paso de los siglos), especialmente en los marfiles y disciplinas artísticas donde su presencia es más numerosa.

La ausencia de escritos sobre dicha pervivencia es casi total, sin embargo, en lo que se refiere al ámbito cultural islamizado, por lo que ha sido este capítulo uno de los que mayor dificultad ha supuesto su elaboración. Adentrarse en los sentimientos del hombre árabe con respecto al mar, su implacable enemigo, supuso, en principio, un reto, que muy lentamente fue tomando entidad. Los primeros pasos, en este sentido, estuvieron dedicados al estudio de la poesía preislámica, los libros sagrados (Corán), y las más importantes crónicas de viajeros árabes (Ibn Batuta), así como a la literatura fantástica (*Aventuras de Simbad el Marino*), sin olvidar la poesía islámica, especialmente la andalusí, y las tradiciones populares de los territorios árabes en contacto con el mar (Brunot, L., *La mer dans les traditions et les industries indigènes a Rabat & Salé*, París, 1920). Después de este acercamiento a tan compleja cultura, comenzaba la difícil tarea de encontrar representaciones artísticas que se hicieran eco de dichos escritos, reales y legendarios, para lo cual fue preciso consultar un amplio muestrario de artes, siendo la miniatura el soporte artístico que recogía, de modo casi exclusivo, las fantásticas epopeyas de navegantes y "genios" marinos.

La cuarta parte de la presente Tesis está dedicada al arte del Renacimiento, y constituida por cinco capítulos: el primero de ellos relativo a la visión de la mitología

clásica en dicho período, y los cuatro restantes dedicados al estudio de la iconografía de las divinidades del mar en las diferentes representaciones artísticas de Italia, Francia y otros países del Centro de Europa, para finalizar con el Arte español del siglo XVI. El estudio de esta época partió, del mismo modo que en otros períodos históricos, con una aproximación a las fuentes mitográficas de la época (*Cartari, Alciato, Gyraldi, Conti, Juan Pérez de Moya, ...*), así como de un estudio de las publicaciones referidas a temas mitológicos, simbólicos e iconográficos (*Panosfky, Gombrich, Rosenthal, Checa Cremades, Angulo, Wittkower, Chastel, etc. etc.*), entre ellas, todas las aparecidas en el *Journal of the Warburg and Courtland Institute* de Londres, verdadera escuela de iconografía y de su simbolismo. A continuación se iniciaba, una vez más, la búsqueda de las imágenes de los dioses marinos en diferentes colecciones y museos, ciudades y palacios, iglesias o recintos funerarios, en cualquier tipo de manifestación artística (desde la miniatura o joyería hasta las fuentes monumentales) cuya presencia, como se podrá comprobar en su apartado correspondiente, resulta muy numerosa, así como especialmente atractiva.

Tras el desarrollo de estos cuatro bloques aparecen las obligadas *Conclusiones*, como meta final de las aspiraciones primeras del trabajo, a las que se suman varios *Apéndices y Bibliografía*, complementos de todo lo anteriormente expuesto. De dichos Apéndices, especial interés ofrece, en mi opinión, el dedicado a los cultos marinos que, desde la Antigüedad (Apéndice IV), se han mantenido vigentes y que, hoy en día, se han centrado en su mayor parte, en una Virgen clemente y misericordiosa que desde puertos y radas es sacada en procesión en humildes barcas engalanadas de flores. En lo referente a los Apéndices mitológicos (Apéndices I y II), he de decir que, en ningún momento, he pretendido ser exhaustiva, sino que su finalidad es la de ofrecer una orientación al lector, y facilitar su tarea.

La redacción de muchos de los capítulos de esta Tesis me han supuesto, en la mayoría de los casos, unos meses de paciente búsqueda y espera, hasta llegar a una interpretación coherente, de acuerdo con mi propio criterio, un criterio que se ha ido formando a través de la experiencia adquirida y el hallazgo de piezas claves a partir de las

cuales podían seguirse las copias y evoluciones de los distintos modelos y motivos compositivos. No puede olvidarse que desde el siglo IV de nuestra Era, hasta el siglo XV, el "thíasos" marino sufrió una total desmembración, por lo que sus curiosos fragmentos deben buscarse en los confusos vestigios de unas viejas tradiciones paganas, convenientemente cristianizadas, de acuerdo con el nuevo sentir espiritual. Sólo cuando los postulados renacentistas atinaron a utilizar como fórmulas culturales los viejos patrones mitológicos, sin dañar las creencias católicas, el cortejo marino volvió a campear, desenfadado, en estatuas, relieves y motivos decorativos, fundamentalmente en el ámbito civil, ornamental y palaciego. Su presencia en los lugares y ámbitos de culto (sarcófagos, retablos, etc.), se justifica por su sentido escatológico y soteriológico, pervivencia suavizada de su antiguo significado.

De acuerdo con la división temática de la Tesis, su estructuración obedece a una secuencia de capítulos que constan de diferentes epígrafes donde se atiende al estudio de las divinidades marinas, como ya se ha señalado, en función de su iconografía, soporte artístico, fecha de realización y localización geográfica. Las notas van situadas al final de cada capítulo. Asimismo, las ilustraciones alusivas al texto han sido divididas en figuras (f. ó ff.) y láminas (lám. ó láms.); las primeras aparecen intercaladas dentro del mismo texto y las láminas son las que se ofrecen en tres álbumes de fotos y el Vídeo ya citado. Para ambas, el sistema de numeración consta de tres números; el primero correspondiente al bloque del trabajo al que corresponde :

I= La Antigüedad

II= La Edad Media (Occidente)

III= Las culturas Orientales del Mediterráneo en el Medioevo

IV= El Renacimiento;

el segundo número señala el capítulo (también en numeración romana), dentro de dicho bloque, y el último, corresponde al de la ilustración propiamente dicha, dentro de su conveniente capítulo.

Los centros que me han sido útiles para la consulta de fondos bibliográficos son:

- Biblioteca Nacional de Madrid (Sala General, Sala "Goya" y Sala de Investigadores).
- Instituto Arqueológico Alemán.
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos -Diego Velázquez y Rodrigo Caro-, Departamento de Filología (Clásica y árabe).
- Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.
- Biblioteca de Filología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid
- Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.
- Biblioteca de Estudios islámicos "Félix Pareja" de Madrid.
- Biblioteca de la Casa de Velázquez de Madrid.
- Biblioteca del Museo del Prado de Madrid.
- Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano de Madrid.
- Biblioteca del Museo Naval de Madrid.
- Hemeroteca Nacional de Madrid.

Los Museos -nacionales y extranjeros- y Sitios Reales que han sido visitados durante el transcurso de la presente Tesis Doctoral son:

ESPAÑA:

*Museo Arqueológico Nacional (Madrid),
Museo del Prado (Madrid),
Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid),
Museo Lázaro Galdiano (Madrid),
Palacio Real (Madrid),
Armería Real de Madrid,
Museo Naval de Madrid,
Museo Nacional de Arte Romano de Mérida,
Museo Arqueológico de Sevilla,
Ruinas de Itálica (Santiponce, Sevilla),
Reales Alcázares de Sevilla,
Museo Arqueológico de Córdoba,
Alhambra de Granada,
Museo Marítimo de Barcelona,
Museo de Arte Románico de Cataluña (Barcelona),
Museo de la Catedral de Gerona,
Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real),
Castillo de Javier (Navarra),
Palacio Real de S. Ildefonso (Segovia),
Palacio Real de Riofrío (Segovia),
Palacio Real de Aranjuez (Toledo)...*

OTROS PAISES:

*Museo del Louvre (París),
Palacio Real de Versailles (Francia),
Museo Británico (Londres),*

*Museo Victoria y Alberto (Londres),
Museos Vaticanos,
Museo del Palacio de los Conservadores de Roma,
Galería de los Uffizi (Florencia),
Museo Nacional del Bargello (Florencia),
Museo degli Argenti (Florencia),
Museo Nacional de Tarento,
Pinacoteca Brera (Milán),
Capilla Palatina de Palermo (Sicilia),
Museo Nacional de Atenas,
Museo de la Acrópolis de Atenas,
Museo Arqueológico de Tesalónica,
Museo de Pérgamo (Berlín),
Anticuario de Berlín,
Rijksmuseum (Amsterdam),
Museo del Ermitage (Leningrado),
Museo Metropolitano (Nueva York),
The Cloisters (Nueva York)
Museo de Bellas Artes de Boston.*

En la labor de búsqueda de material gráfico se han realizado, además, diferentes visitas a Catedrales españolas y europeas, iglesias y conventos, así como a exposiciones temporales de gran interés iconográfico.

EL MEDITERRANEO ANTIGUO

"y amontonó las nubes y soliviantó el mar. Y tomó el tridente entre sus manos y desencadenó la tempestad de todos los vientos. Rodeó de nubes la tierra y el mar, y la noche descendió del Urano. Y soplaron a la vez el Euro y el Noto y el violento Céfito, y el impetuoso Bóreas, que levanta olas enormes..." (Homero Odisea, V).

CAPITULO I: LOS PRIMEROS INDICIOS DEL CULTO AL MAR EN EL MEDITERRANEO.

1. Vestigios del culto al mar en la Civilización del Bronce Antiguo.

Las más antiguas manifestaciones de la religiosidad humana se escapan, en gran parte, a los conocimientos de la ciencia actual; el material arqueológico que ha llegado hasta nuestros días y que nos suministra la información sobre este tema, parece demostrar que, desde el Paleolítico, el hombre identificó ciertos fenómenos naturales, inexplicables para él, con lo "sagrado"; surgieron así las primeras prácticas religiosas, de carácter mágico-propiciatorio, que habrían de ser el ingrediente esencial en la configuración de todas las Religiones Antiguas.

El régimen de matriarcado que rigió la vida en las sociedades prehistóricas de carácter agrario, tuvo como primera consecuencia religiosa el desarrollo del culto a la fecundidad de la Tierra, considerada como Madre y por asociación con él, el culto a la fecundidad de las hembras, a la maternidad, fenómeno imperecedero que se ha mantenido de forma especialmente intensa, en las religiones del ámbito Mediterráneo. La supremacía del elemento femenino en el orden religioso atravesó los umbrales del Neolítico, aún cuando, ya por aquel entonces, el papel masculino debió de ser muy importante dentro de la sociedad, hecho que acaso obedece a la herencia de la tradición sagrada de épocas arcanas (1).

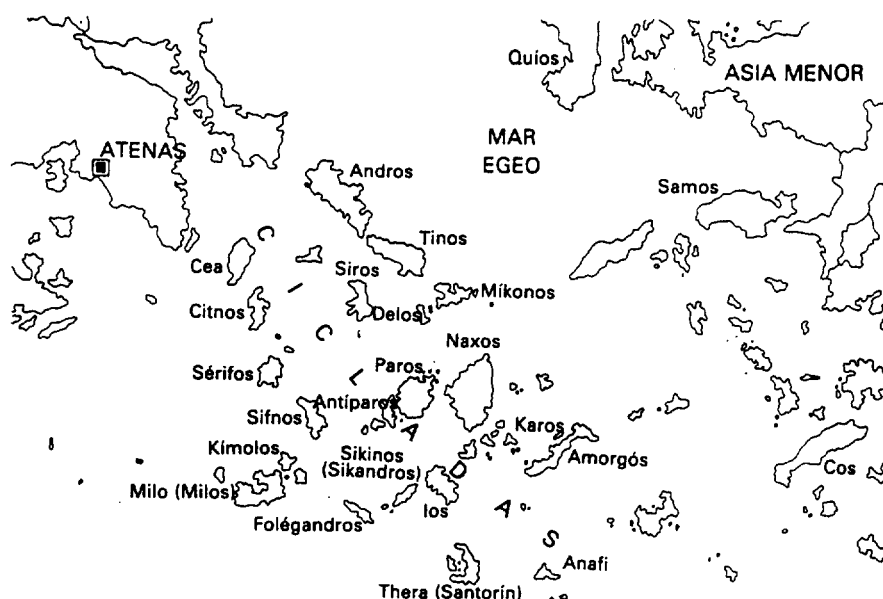
El culto a la Gran Diosa Madre está atestiguado desde el Paleolítico, y su generalización, en el Mediterráneo, tuvo lugar con la revolución neolítica, momento en el que su difusión se desarrollaría, de forma paralela, en las primeras civilizaciones del Oriente Próximo. Anatolia fue, sin duda, el centro clave desde

el cual se extendió hacia Troya, por el Norte, e islas Cícladas por el Mediterráneo. De allí siguió su curso hasta la más grande de las islas griegas, Creta.

Durante el tercer milenio a.C., el germen de la civilización que había nacido en Mesopotamia y Egipto, por entonces, ya en plena consolidación, se propagó hacia el Oeste. Así, las tierras de la costa oriental de Mediterráneo, desempeñaron el papel de puente vital, a través de las cuales los logros de las civilizaciones del valle fluvial se dejaron sentir en el área occidental. Las ciudades costeras de Siria alcanzaron una gran prosperidad y se convirtieron en los focos claves del comercio entre Asia, Egipto, Chipre y el Oeste.

En la cuenca del Mediterráneo, tuvieron lugar una serie de colonizaciones en costas e islas, producidas por el intenso proceso migratorio que, procedente de Anatolia atravesó tales zonas para llegar hasta la mitad oriental de la península balcánica. Y, en todo este proceso de comunicación entre los pueblos, fue el mar el único nexo de unión de los hombres, el medio de relación gracias al cual tomaron contacto entre sí las sociedades isleñas del Egeo.

El primer foco de civilización que pasó del Neolítico a la Edad del Bronce fue la legendaria ciudad de Troya (sita en la costa occidental de Asia Menor, en la colina de Hissarlik, actual Turquía), cuya privilegiada posición geográfica, paso casi obligado en las rutas comerciales, haría, muy pronto, de ella un centro urbano floreciente. Los primeros que se beneficiaron de los avances de Troya fueron los habitantes de las islas Cícladas, ubicadas en el Egeo, entre la península helénica y Anatolia, cuyo nombre deriva de su disposición aproximadamente circular (*kyklos*, en griego, significa círculo) en torno a Delos, la más sagrada, la que vio nacer a Apolo: Míkonos, Paros, Milos, Sifnos, Amorgós, Tinos, Sérifos y Santorín, se cuentan entre las más importantes.



f.I,1. Mapa de las Islas Cícladas.

Estas islas resplandecen entre los destellos de un sol ardiente y de un mar de intenso azul que, con frecuencia, se agita ante las ráfagas de viento; la todavía hoy misteriosa civilización que en ellas se desarrolló, durante el Bronce Antiguo (3000 - 2000 a.C.) no podía ser sino una civilización marítima y comercial, consciente de ser la encargada de poner en contacto a los ribereños del mar Egeo, como demuestran, por ejemplo, la utilización de la obsidiana de Milo o el mármol de Paros, en muchos puntos del ámbito egeo. Parece ser que entre sus más antiguos habitantes estuvieron los carios, pueblo de piratas venidos de Asia Menor, y otras gentes oriundas de Anatolia que llegaron, en oleadas migratorias sucesivas, y, tal vez con ellas, el culto a la Diosa Madre, garante de la fecundidad.

Los hallazgos arqueológicos, aún insuficientes, nos informen, en parte, de las prácticas religiosas de los pueblos cicládicos, entre los que se rendía culto la Diosa Madre, como parece demostrar la existencia de un buen número de idolos femeninos, realizados en mármol blanco de Paros, que constituyen la más preciosa

fuente plástica de su civilización, cruz y delicia de los arqueólogos por los problemas que estas figuras plantean. Entre los tipos que estos ídolos presentan, tal vez los más antiguos son los que tienen una característica forma "de violín" (lám.I,I,1), representaciones estilizadas de una mujer desnuda y acurrucada, de vientre y caderas prominentes. Otros ídolos representan una figura femenina de pie, y en ellos advertimos rasgos más "realistas": por lo general tienen rostro ojival o triangular con el caballete de la nariz muy prominente. La ausencia de ojos y boca hay que suponerla consecuencia de la policromía inicial; los brazos están cruzados sobre el vientre ("folded armed figurines"), se marcan los senos y el triángulo púbico (lám.I,I,2).

Otros hallazgos se refieren a la vida económica y, gracias a ellos, se puede afirmar que se trataba de un pueblo de agricultores, pastores y artesanos, pero que, asimismo, tenía su mirada puesta en el mar: en la pesca y en la navegación. Anzuelos de bronce y ciertos vasos de terracota con decoración de hombres portando peces en sus manos son buena prueba material de ello, así como la existencia de las llamadas "sartenes" de terracota decoradas con motivos marinos, que tal vez con sentido ritual o votivo, muestran en su superficie naves de altura, con las que los marinos de las Cícladas surcaron el mar para llegar hasta la costa Dálmata, Cerdeña, Baleares y el Sur de Francia , lugares donde han aparecido objetos de elaboración cicládica.

No es casual que las primeras representaciones de barcos conocidas hoy fueran grabadas en la decoración de las mencionadas "sartenes" en las que se percibe, de forma intensa, la idea del mar, concebido como una red de espirales continuas. Tal representación debe ser considerada como el primer intento de plasmar, con criterio abstracto, las ondulaciones del Egeo (lám. I,I,3). Merece la pena destacar, entre estas "sartenes" una procedente de la Isla de Syros, realizada en el Cícládico Antiguo II (2800-2300 a.C.), que conserva hoy el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (n. 4974), cuyo reverso está ricamente decorado con la representación de una nave de remos y sin puente, cuya popa está casi a

nivel del agua, mientras la proa, sobre la que salta un pez, se proyecta intrépida hacia el cielo (lám.I,I,4). El significado de esas primeras representaciones de barcos, ondas y peces en las "sartenes" cicládicas es un asunto todavía muy difícil de determinar; fueron, muy probablemente, utilizadas como objetos de culto y, entonces, las escenas descritas en ellas debieron de tener un carácter religioso, unido tal vez a creencias sobre el mar y el más allá. Al lado de los objetos anteriormente mencionados, la decoración de algunos ejemplares cerámicos realizados en las Cícladas vienen a subrayar la importancia del mar y su huella en la vida cotidiana.

Estas primeras representaciones del mar y de sus símbolos siguieron siendo, por mucho tiempo, el asunto más repetido de los objetos artísticos del entorno de las islas Cícladas, donde, como es lógico, la importancia del mar, fue aumentando con el paso de los siglos. Más tarde, estas islas serían subyugadas por Creta, y, en ellas, se formarían colonias dependientes de esta gran isla, por lo que resulta indudable que fue a través de las Cícladas cómo llegaron hasta ella las imágenes de la divinidad, de raíz claramente neolítica.

Asimismo, Grecia continental, en contacto con los marinos del Egeo salió del Neolítico, extendiéndose por su suelo técnicas y usos nuevos: el horno del alfarero, el uso del metal y la extensión de algunos cultivos. Durante la segunda mitad del tercer milenio a.C., otras representaciones y modelos de barcos proceden del continente, evidenciando nuevamente el continuo incremento de la importancia de la navegación. Se puede afirmar que en este momento (siglo XXIII a.C.), existió realmente una civilización egea de cierta homogeneidad, que se extendía desde las orillas de Asia Menor hasta las de Grecia y Creta, siendo Troya el centro más brillante de la que se suele denominar "Civilización del Bronce Antiguo".

2. La Talasocracia cretense. La Gran Diosa Madre, Señora del Mar Prehelénico.

"Minos es el más antiguo personaje conocido por la tradición que tuvo una flota y conquistó, en su mayor parte, el dominio del mar hoy en día griego; estableció su dominio en las Cícladas e instaló en la mayor parte las primeras colonias; expulsó a los carios e instituyó allí como jefes a sus propios hijos. Trabajó con todas sus fuerzas para purgar el mar de piratas y asegurar así la recogida de sus impuestos" (Tucídides I, 4).

La isla de Creta alcanzó en el tercer milenio un nivel más elevado de desarrollo que la Grecia continental y las islas del Egeo. Los primeros pobladores de la isla provenían, al igual que sus vecinos de las otras islas del Egeo, de la costa de Anatolia. Establecieron en esta fecunda y rica isla una sociedad de régimen comunal, regida por relaciones patriarcales, en la que los vestigios del matriarcado aún existían. Al finalizar el tercer milenio la mayor parte del mundo de la Edad del Bronce contempló violentos cataclismos: Troya y las Cícladas perdieron su esplendor, mientras que la civilización cretense se impulsó, y durante los períodos del Bronce Medio y Bronce Reciente (2000-1450 aproximadamente), influyó en el mundo egeo, estableciendo relaciones marítimas de gran importancia y alcance, con las civilizaciones minorasiáticas.

Los "**primeros palacios**", se erigieron en Cnoso, Gurnia, Faisto y Malia entre el 2000 y el 1700 a.C., fecha en que fueron destruidos por movimientos sísmicos. Reconstruidos, se inició la época llamada de "**los segundos palacios**", también destruidos, al parecer por seísmos hacia 1580 y 1510, y convertidos en ruinas, fueron contruidos de nuevo, iniciándose la discutida época de "**los terceros palacios**". Pero, hacia 1400, todos volvieron a ser ruinas, esta vez por la mano del hombre y para siempre. La expansión de los aqueos -documentada por la escritura lineal B- y sus efectos, jugaron en esta destrucción última un papel determinante.

Los señores de Cnoso ejercieron cierta hegemonía hacia el principio del siglo XVI a.C., época de mayor esplendor y poderío de la isla, tanto en el interior como en el exterior; se puede suponer que los poemas homéricos y las leyendas griegas referirían hazañas de este período. El nivel de desarrollo económico era considerable, como queda atestiguado por las bellas cerámicas polícromas así como por la orfebrería. Los motivos de este desarrollo son tan amplios que requerirían un profundo análisis, pero entre ellos, destaquemos, al menos, el factor de intercambio entre la costa fenicia y el mundo egeo. De la civilización de las Cícladas conservaron la técnica de la navegación marítima, que como buenos herederos, supieron perfeccionar, gracias a la cual los intercambios discontinuos con Oriente, se habrían de convertir, muy pronto, en un comercio regular.

De hecho, Creta se desarrolló a expensas de territorios de ultramar. Los Señores cretenses dominaron las islas Cícladas, y trasladaron a ellas parte del excedente demográfico cretense. La ruta marítima que de Ugarit va a Chipre, Rodas y Creta, ciñendo la costa sur de Asia Menor, se convirtió en una vía regular, intensamente transitada. Después de haberse impuesto en el mar Egeo, los minoicos llegaron también a Grecia y se extendieron, en primer lugar, por el Peloponeso, y más tarde, siguiendo esa ruta occidental, llegarían hasta Sicilia.

La soberanía marítima cretense estaba basada en una potente flota compuesta por barcos a vela y a remo, hecho que es innegable por los frescos de Tera (lám.I,I,5). El tema de la "Talasocracia" cretense es un asunto complejo y muy debatido: mientras algunos historiadores niegan su realidad en todo el sentido de la palabra, otros, en cambio, la admiten, llegando a afirmar que fue el precedente del Imperio ateniense del siglo V (Tucídides). Sea como fuere, la grandeza de los marineros cretenses de época gloriosa, se basó, en haber considerado el mar como puente; quizá su fallo, en no haberlo considerado como campo de batalla.

Pasando a considerar las ideas religiosas de los cretenses, para cuyo conocimiento poseemos hoy muchos datos, pero siguen siendo numerosos los problemas planteados, es indudable, *a priori*, que en el tercer milenio, el culto a la divinidad femenina era todavía el principal. La religión minoica fue inicialmente naturalista, de origen neolítico; una religión de campesinos y pastores deseosos de atraerse los favores de las divinidades capaces de garantizar una constante y renovada fecundidad. La existencia de un gran número de representaciones femeninas permite suponer la presencia de una "Gran Diosa Madre", de raíz neolítica, venida a Creta desde las Cícladas. Esta diosa tuvo diferentes acepciones, manifestaciones particulares de la divinidad protectora y dadora de la vida: se la adoraba como protectora del palacio de la ciudad, como guardiana del hogar doméstico, como la Señora de los árboles y las fieras, como diosa de mundo subterráneo, de las montañas..., y también como diosa del mar.

Como religión de la Tierra y el Cielo, la religión cretense desarrollaba sus ritos en santuarios naturales, bosques sagrados y colinas, así como en cuevas de montañas. Es especialmente en estas cuevas donde se han encontrado la gran mayoría de los santuarios que se conocen, como son los de los montes Iuktas, Ida, Pexisto y otros; solamente en Gurnia se han descubierto "pequeños templos". Dentro de este panorama religioso, y teniendo en cuenta la especial significación del mar, sería extraño que dicha religión naturalista, hubiese dejado a un lado al tercero de los elementos primordiales de la ordenación del Universo, el mar, que, además, constituía para ellos la base de la vida. La gran mayoría de los recipientes cerámicos están bellamente decorados con motivos marinos, hecho que demuestra y refleja el sentimiento de preocupación de los isleños hacia el mar, manifestado asimismo en las imágenes de barcos, peces y pescadores.

Los marineros cretenses, realizarían prácticas más o menos mágicas para solicitar la protección de los poderes rectores del marco en el que se desarrollaba su actividad y del cual dependía su existencia. Se pueden vislumbrar en este punto algunos hallazgos particulares del culto, a la luz de los hallazgos

realizados. En un pequeño santuario situado al aire libre, como el de Cremasma (500 metros al norte de Cato Sisi, en el Golfo de Mirabello), a la orilla del mar, los habitantes del pequeño puerto venían a ofrecer copas y ánforas llenas de líquidos preciosos a alguna divinidad marina, y le suplicaban o agradecían sus favores despositando estatuillas de arcilla, cabezas y torsos humanos modelados con gran sencillez. A 300 metros al este del fondeadero, se descubrió, en 1962, una estatua masculina de arcilla con estuche fálico y un jarro trilobulado. Copelas, altares y ánforas estaban apiladas en la vivienda-santuario de Niru-Jani (norte de Creta, frente a la isla de Día). Otras ofrendas semejantes, que pueden llegar a tener forma de pequeñas embarcaciones, realizadas de un modo encantador, han aparecido con cierta frecuencia cerca de los puertos abandonados, por ejemplo en Poros (cerca de Heraclion), y en Erimúpolis (antigua Itano)

La divina asistencia fue considerada indispensable en el desarrollo de cada clase de aventura náutica, dentro del Egeo y más allá de sus confines. Debieron de existir ciertos rituales a modo de sacrificios sangrientos antes de partir, o incluso durante el viaje, en caso de peligro. La primera preocupación de los marineros era siempre obtener un viento favorable para las velas durante los largos viajes, hecho que explica la amplia difusión del culto a los vientos en el período histórico. Este culto ya aparece en la *Iliada*, así como las libaciones dedicadas a los vientos Norte y Oeste; asimismo, buena muestra de la antigüedad de la "aerolatría" es la expresión *Anemo Ijerja* (Sacerdotisa de los vientos), atestiguada tres veces en las tabletas de la escritura lineal B aparecidas en Cnoso.

En opinión de Paul Faure (2) resulta tentador imaginar la posibilidad de que estos testimonios de culto estuvieran dedicados a una "diosa del mar", una forma más o menos singularizada, de la Gran Diosa Universal, en una de sus diferentes acepciones; es decir, otra manifestación más de la "siempre cambiante y sin embargo eterna diosa" (3), venerada a lo largo de siglos, según códigos diferentes, pero en el fondo iguales, por la marinería mediterránea de todos los tiempos.

Para reforzar los datos anteriormente expuestos, cabe observar las escenas sagradas talladas en el repertorio glíptico. El primer ejemplo nos lo ofrece el áureo **Anillo de Mojlos** (asentamiento de la zona oriental de Creta) (f. I,I,2), en el que se ha representado el viaje simbólico de una deidad femenina - de pecho desnudo- sentada sobre un barco de aspecto zoomorfo, sin remos y sin velas (tal vez impulsado por un poder invisible). El altar y el árbol sagrado que acompañan a la figura enfatizan el carácter sagrado del viaje. Quizás la deidad esté llegando a un santuario costero, y, probablemente, el árbol florecido indique el inicio de la primavera, momento en el que se reanudaba la navegación.

Otras representaciones continúan y refuerzan la idea expresa en el anillo de Mojlos, con las lógicas variaciones de iconografía y los matices de significado: un sello de arcilla de Hagia Triada (f. I,I,3), un sello de la colección Stathates (f.I,I,4), y otro sello de Makryialos, en la Creta oriental (f.I,I,5), además del conocido "Anillo de Minos" (f.I,I,6), cuya autenticidad ha sido cuestionada en varias ocasiones. En todos ellos, el barco sagrado está dirigido o asociado con una figura femenina, diosa o sacerdotisa.

La escena que muestra otro sello del mismo período, recientemente encontrado en Chenia (f.I,I,7), es de un valor único en el marco de la búsqueda de "diosas del mar"; con el remo-timón en la mano -similar al del anillo de Minos o a los que aparecen en el "Fresco de la Flota" de Akrotiri-, "la deidad del mar presenta un aspecto casi escultórico, recordando a muy posteriores tipos iconográficos de Afrodita, Némesis, Tyche e Isis" (4). La diosa mantiene el remo-timón fuera del mar, en posición vertical, como un atributo emblemático de poder. Los motivos curvilíneos que aparecen en la zona baja de la composición deben ser interpretados entonces como la proa o la popa del barco, en el que la divinidad se yergue.

Otra posible ilustración de la diosa marina puede encontrarse en una figura femenina que aparece recostada sobre las olas -representadas en la forma que

suele ser habitual en el arte cretomicénico-, en un sello procedente de Cnoso (f. I,I,8), para la cual sería muy apropiado el poético epíteto de Afrodita, "nacida de la espuma del mar".

En otro anillo de oro, hallado en Tirinto (lám.I,I,6), aparece una pareja en una barca sagrada, cuyo mástil está adornado con símbolos flotantes, cintas y otros motivos decorativos. Las opiniones con respecto a la significación de este ejemplar han sido variadas: Evans y Karo (5) piensan que se trata de salidas o entradas en un puerto, sin especificar más. Pero, también en un anillo áureo que fue encontrado en Candía (f.I,I,10), encontramos una representación muy similar a la anterior, y esta vez es, en opinión de Nilsson (6) "una figura femenina, probablemente una diosa, y detrás de ella, algo que parece ser un árbol sagrado, representado sobre un barco con seis remos y un timonel". Evans cree que esta escena muestra la salida de la diosa (7).

Dejando a un lado las representaciones, y buscando las raíces de la diosa del mar en otras mitologías asiáticas, se puede advertir que en la mitología sumeria hay una diosa, Nammu, cuyo nombre se escribe con el ideograma utilizado para designar el mar; esta diosa es la madre del cielo y de la tierra. Este origen del cosmos a partir de una extensión acuosa, concepción que concuerda con la tradición bíblica, hallará eco en el mito babilonio de la Creación, en el que es el mar, personificado por la diosa Tiamat, el elemento que dio origen al cielo y a la tierra.

La diosa semítica Astarté, considerada generalmente como diosa de la fecundidad, fue venerada, además, como divinidad marina, protectora de navíos en las tormentas. Por ello, se le consagraban templos a lo largo de toda la costa palestina; como diosa de los astros, la navegación y el amor, sería identificada, posteriormente, con la Istar babilonia y la anatólica Afrodita. Por otra parte, en el mito pelasgo de la creación Eurínome, la Diosa de todas las Cosas, surgió

desnuda del caos y, en solitario, ejecutó una danza sobre las olas del mar para engendrar el Universo.

Es muy posible que fueran dedicadas a esta diosa marinera las conchas que alfombraban el llamado "santuario" del Palacio de Cnoso. Réplicas en loza de crustáceos, peces voladores y nautilus fueron encontrados al lado de una de las célebres "Diosas de las Serpientes", del mismo palacio (8). Incluso, en una diadema de oro de Zakros, la "Potnia Theron" ("Señora de los Animales") está rodeada por pulpos, seguramente por una elección deliberada y no por una mera fantasía del artista. La misma intencionalidad se puede apreciar en el repertorio glíptico, donde la Diosa aparece flanqueada por peces (f.I,I,11).

En los últimos tiempos Artemis, quien también fue venerada como "Potnia Ichtynon" ("Señora de los peces"), tenía cualidades similares a las diosas Díctina, la "Señora de la Montaña cretense", y la dama de los pescadores, o a Britomartis, ambas diosas de origen minoico. De hecho, uno de los adjetivos de culto de Artemisa fue el de "Delphinia", que ella compartió con su hermano "Apolo Delphinios" (9).

Para ilustrar este ambiente procesional, y como complemento ogligado, hay que recordar el ya citado "Fresco de la Flota", de la Casa Occidental de Akrotiri (Tera). En tan magnífica composición pictórica se refleja, con una riqueza narrativa de excepción, la atmósfera festiva en la que se desenvuelven hombres y embarcaciones. No se puede asegurar, con plena certeza, si el asunto de este fresco es de carácter comercial, o si por el contrario, hay que entenderlo dentro de un contexto sacro, es decir, como una procesión religiosa o un festival marítimo celebrado en el comienzo de la primavera. Criterios recientes abogan por la primera posibilidad; no obstante, lo que si es cierto es que contribuye a ambientar cualquier tipo de actividad marinera en la Grecia prehelénica.

Los barcos aparecen profusamente adornados, de modo singular, con altares flotantes, guirnaldas, flores colgantes, enormes mariposas, pájaros, ... y un capullo heliomórfico, usado como emblema, sobre el mascarón y el mástil, razones que abogan por su carácter ritual o sacro (distinguidos, en efecto, por su peculiar forma y su rico equipamiento simbólico y de culto). Algunos de sus ocupantes visten ropas talaras, y toda la procesión naval va encabezada por delfines que avanzan y saltan entre dos ciudades costeras. La llegada de la procesión es observada por diversas gentes desde las ventanas de los edificios, mientras pequeñas embarcaciones y botes salen a su encuentro. Asimismo, un toro y otros animales son llevados en procesión al puerto, quizá para proceder al sacrificio ritual (láms. I,I,7-9). Además, el friso fue concebido como parte de una gran composición de pinturas murales de carácter marino. El conocido y hermoso fresco del "Joven pescador" (lám.I,I,10), sujetando sus aperos de pesca, procede de la misma habitación, en la que también aparecieron unas muy elaboradas cabinas de barco, análogas a las pintadas en el friso mural (10).

Pequeños modelos de barcos de arcilla (lám. I,I,11) fueron ofrecidos a las divinidades, como ex-votos de gratitud por una travesía peligrosa de final feliz, o bien para asegurar una buena navegación futura. Muchos ejemplos típicos de esto provienen de la cima del santuario de Traostalos (Siteia), del "Patio de los Altares", en Hagia Triada, y del Santuario de Keos. Similares creencias pudieron servir de base ideológica para las representaciones de barcos sobre receptáculos pétreos de culto aparecidas en la cueva sagrada de "Hermes Kranaios", en Patsos.

Anclas de piedra, como símbolo de esperanza para los viajeros -ya que mantenían el barco parado y seguro- fueron utilizadas, ocasionalmente, como ofrendas votivas. Esta parece ser la explicación más idónea para el descubrimiento de anclas rotas en Makryalos, en Creta (lám.I,I,12), así como para el impresionante áncora encontrada en Cnoso, realizada en porfirio y decorada con octópodos, sobre cuyo simbolismo se han formulado algunas reflexiones (11).

Otro aspecto que merece una especial alusión es el hecho de que los marineros cretenses y egeos utilizaran, en general, variados talismanes. Es posible que los sellos con escenas de barcos, cuyo uso funcional debió de ser muy raro, fueran empleados como amuletos o fetiches para proteger a los barcos y a sus tripulaciones. Quizás una función similar debiera de ser asignada a los barcos mostrados sobre prismas de tres lados, fechables en el período de los "primeros palacios", cuyo uso como sello, estuvo, sin duda, muy limitado.

Sacrificios, exvotos y talismanes no eran, sin embargo, suficiente garantía para una buena navegación, y por ello, desde los primeros tiempos, el propio barco fue hecho a imagen de una fuerza dinámica autoprotectora, es decir, que adoptaron las figuras de animales simbólicos (que atraen o repelen los peligros, o dotan al barco con sus propias cualidades de fuerza, velocidad, flexibilidad y resistencia). Así, los barcos adquirieron las formas de un león o de un pájaro de presa, como se puede apreciar en Akrotiri. El casco de la quilla, sobre la línea del agua, estuvo frecuentemente decorado no sólo con delfines, sino incluso con leones (al galope minoico), situados allí para combatir la furia de las olas (bestias furiosas tales como leones, toros y perros, al decir de los antiguos poetas).

Los delfines fueron considerados por los navegantes egeos como símbolo de buenos augurios; el delfín era el pez-piloto, por lo que se le representaba sobre la quilla, para invocar a sus compañeros vivos. Pájaros esculpidos como mascarones al final del barco, o en vuelo sobre la proa, e incluso, la representación de pájaros a lo largo de la longitud de la quilla, como en el "Fresco de la flota", se pueden explicar en parte si tenemos en cuenta su enorme importancia en la antigua navegación; los pájaros eran no sólo los heraldos de los cambios climáticos, sino también, en ocasiones, auténticos guías. Tal vez esos pájaros pudieran relacionarse con la adoración de alguna deidad, en su forma simbólica, que debería guiar al barco hacia puerto seguro (Afrodita Euploia).

En otras ocasiones los barcos fueron ornados con la representación de ojos apotropaicos, pintados sobre la proa como sucede, por ejemplo en un modelo de bote en terracota de Phylakopi, en Melos, y otros ejemplares de tiempos más recientes. Con frecuencia, las prácticas cultuales adoptaron símbolos e instrumentos tomados del dominio marino, hecho que viene a reforzar todo lo expuesto hasta este punto. Entre las más típicas ofrendas marinas hallamos el pez, el crustáceo, los octópodos... , ya que restos de estas especies han aparecido en numerosos lugares de culto.

Se podría incluso pensar que, en ocasiones, el pez transportado pudiera ser entendido como una ofrenda: el fresco de dos jóvenes pescadores de Tera (lám.I,I,10) posee un gran sabor cultual, por la desnudez de la figura y por su peculiar peinado. Algunas interpretaciones muy plausibles (12) ven la escena como una ceremonia de iniciación durante la importante ocasión del paso de la infancia a la pubertad ("Rito del Paso"); el pez denota una actividad pesquera cotidiana, en la que los niños comenzaban a tomar parte cuando se unían a los adultos. En esta misma línea se puede incluir la procesión de pescadores pintados sobre el pie de una lámpara de arcilla de Phylakopi, en Melos, unos cien años anterior al pescador de Tera, una vasija que, probablemente, fue utilizada como objeto ritual (lám.I,I,13).

El arte minoico fue, ciertamente, un fenómeno religioso, razón por la que no se pueden desconectar las vasijas rituales -ritones, jarras de libación, trípodes, mesas de ofrendas, etc.- de los temas marinos que les sirvieron, en infinidad de ocasiones, como decoración (láms. I,I,14,16). El asunto se hace aún más evidente cuando las mismas vasijas están realizadas con la forma de criaturas del mar, tales como tritones, nautilus o peces (lám. I,I,17). Los tritones o caracolas, usados como instrumentos de viento sobre barcos, llegaron muy pronto a ser objetos de culto, y muchos de ellos, reales o elaborados por la mano del hombre en varios materiales, han sido encontrados formando parte de los tesoros de los santuarios. El tritón debió de jugar un papel fundamental en toda suerte de cultos o

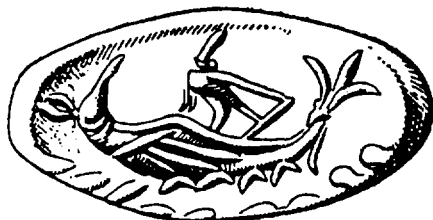
ceremonias relacionadas con el mar, dado que fue un motivo de ornamentación repetidísimo. Las criaturas marinas, principalmente crustáceos, y sus réplicas, fueron consideradas como símbolos de vida e inmortalidad en el mundo antiguo, llegando a tener propiedades apotropaicas cuando se utilizaban en joyas o amuletos. En ocasiones, algunas de las vasijas de culto estarían destinadas a hacer libaciones con agua de mar, por sus cualidades catárticas: *El agua del mar purifica todos los males humanos" (Eurípides).*

Las composiciones inspiradas por el mar fueron elegidas incluso para decorar los lugares sagrados. Un buen ejemplo de ello nos lo da uno de los últimos santuarios minoicos, de la villa de Hagia Triada, en el que el suelo está decorado con delfines y varios peces y pulpos moviéndose libremente, dando la impresión de un acuario. Recientemente se ha argüido que el conocido delfín del Palacio de Cnoso, originariamente hacía juego con otro, presentando una composición análoga a la de Hagia Triada.

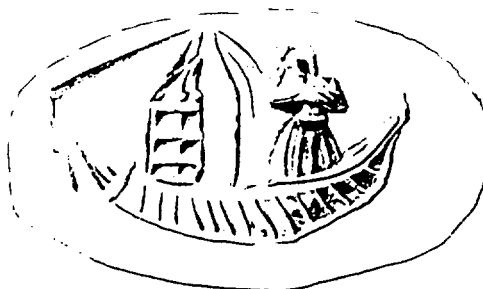
Como se señalaba anteriormente, las criaturas marinas, principalmente los peces, los tritones y las réplicas de éstos, fueron considerados como signos de inmortalidad; por esta razón nos podríamos preguntar si la presencia de criaturas del mar en las tumbas del tercer milenio antes de Cristo -muy abundantes en el ámbito cretomicénico- tuvieron un significado similar; la cuestión también se puede ampliar en relación con las composiciones marinas de los sarcófagos de terracota ("larnax"), en los que predomina el Octópodo. Sería razonable pensar que el mar, o el elemento líquido, jugara un papel predominante en las creencias sobre la vida futura, a la que se llegaba tras un viaje a través del agua, considerada como "pasaje simbólico" desde los más remotos tiempos. Elocuente muestra de ello es un sarcófago de terracota con representación de un barco procedente de Gazi (Creta Oriental), fechable en torno al 1200 a.C. (Heraklion, Museo Arqueológico, n.18985) (lám.I,I,18).



f.I,1,2. Anillo de Mojlos. Desaparecido en 1909 del Museo de Heraklion.



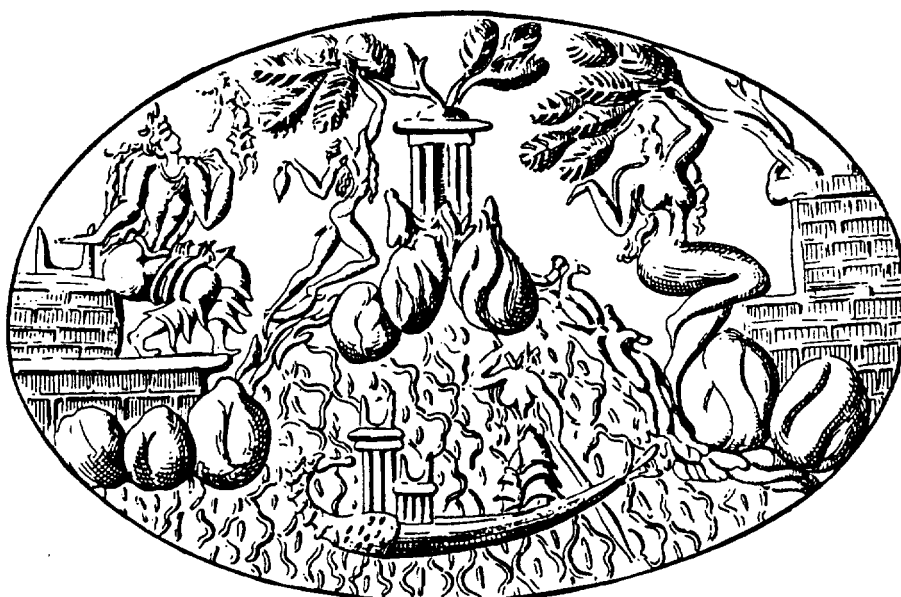
f.I,1,3. Anillo, Hagia Triada.



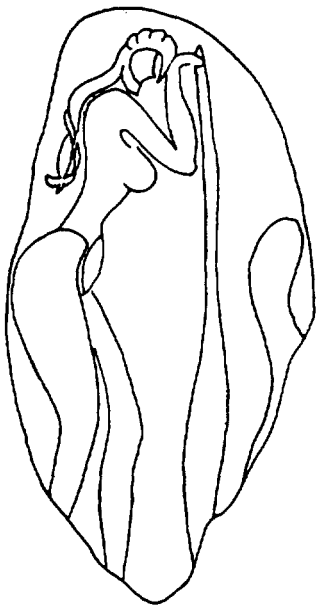
f.I,1,4. Sello. Colección Stathates.



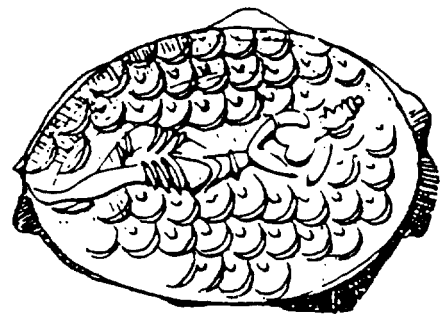
f.I,1,5. Sello de Makryalos.



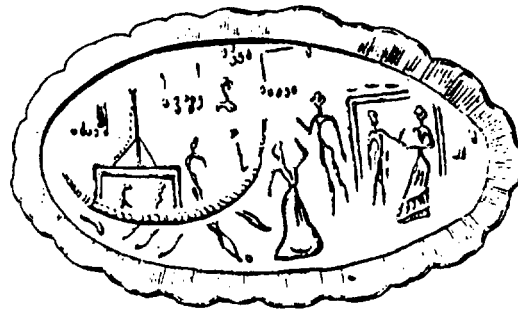
f.I,1,6. Anillo de Minos.



f.I,I,7. Anillo de Chenia.



f.I,I,8. Sello. Cnoso.



f.I,I,9. Anillo de Tirinto.



f.I,I,1. Anillo de Candía.



f.I,I,11. Sello áureo. "Potnia Ichtinon".

NOTAS:

1. Cfr. González Serrano, P., *La Cibeles, Nuestra Señora de Madrid*, Madrid, 1990, p. 69.
2. Faure, P., *La vida cotidiana en la Creta minoica*, Barcelona, 1984.
3. Hawkes, J., "El origen de los dioses", Barcelona, 1968.
4. Cfr. *Greece and the Sea*, Catalogue of the exhibition organized by the Greek Ministry of Culture, The Benaki Museum, the National Foundation de Nieuwe Kerk, Amsterdam in honour of Amsterdam Cultural Capital of Europe, 1987.
5. Karo, Athen mitt., p. 124; Evans, A., P.M. II, p. 246, f. 142.
6. Nilsson, P.M., "Minoan and Mycenaean Religion", Lund, 1950, p. 38-39.
7. Evans, A., op. cit., p. 250, f. 147 b.
8. Una combinación similar de un ídolo femenino y crustáceos, está atestiguada desde mucho tiempo antes en Phaistos, en el período Neolítico.
9. Apolo, en forma de delfín, guió a los sacerdotes en el viaje de Cnoso a Delfos, según narra el himno homérico dedicado a este dios, se remite a los tiempos minoicos; la amplia difusión del culto de Apolo "Delphinios" en Creta hace hincapié sobre la citada interpretación.
10. Las cabinas más ricamente elaboradas se hacían con piel de toro (el más sagrado de los animales), estirada alrededor de postes verticales, al final de las cuales se encuentran flores de papiro o hiedra, y de lirio, que ponen en contacto las cabinas con el mundo simbólico de la germinación y con los viajes sagrados por mar.
11. Se tiene noticia de la amplia difusión de la costumbre de dedicar anclas en el Mediterráneo oriental (Biblos, Ugarit, Chipre...), desde el siglo XIX a.C., práctica que se mantuvo hasta la época histórica, cuyo ejemplo más famoso fue el ancla del legendario ARGO.
12. Cfr. *Greece and the Sea*, op. cit.

CAPITULO II: EL MAR EN EL MUNDO MICENICO.

1. **Los aqueos en Grecia.**

Hacia el año 2000 a.C., se iniciaron en Grecia las primeras migraciones de los pueblos indoeuropeos, los aqueos. Después de dos o tres siglos oscuros, durante los cuales se produjo una discreta y lenta infiltración de estos pueblos, la huella de su civilización se hizo patente, aunque ya mezclada con los elementos de las culturas cretense y heládica. Comenzó hacia el 1600 a.C., una nueva época para Grecia; Micenas fue la ciudad más importante en este tiempo, que dio nombre a dicho período.

Los aqueos eran agricultores, pastores y excelentes metalúrgicos. Conocían las técnicas extendidas por toda la Europa central, gracias a las cuales pudieron fabricar magníficas armas de bronce, lo que les convirtió en unos aliados muy de tener en cuenta en caso de guerra. Eran gente dura, inteligente y ávida de aprender; su sociedad estaba estructurada para la glorificación y el bienestar de la aristocracia guerrera. Así, sus fortificadas ciudades muestran un ideal de vida muy diferente al de los palacios cretenses: en los frescos que adornaban los salones micénicos, las escenas pintadas de caza y guerra primaron siempre a la hora de elegir repertorio.

A su llegada a Grecia, los aqueos no conocían el mar, nunca habían visto esa inmensa superficie líquida cuyo resplandor ascendía hasta el cielo. Por lo tanto, aprendieron su nombre, un vocablo hasta entonces desconocido para ellos, "Talassa" (1), de boca de los pueblos autóctonos de la costa. Tan bello nombre,

de origen anatólico-mediterráneo estaba llamado, a la postre, en convertirse en una palabra mágica, en la llave maestra de su futura actividad mercante.

El comercio aqueo fue modesto hasta el siglo XV a.C., pero en esa centuria experimentó un cambio radical y, en el siglo XIV, la civilización micénica, en virtud de esas actividades comerciales, alcanzó el máximo apogeo. El poderío cretense había entrado en decadencia, y el Minos de Creta no pudo evitar que Teseo, símbolo, más tarde, de la liberación ateniense, invadiese su isla y diese muerte al Minotauro. Los marinos y guerreros aqueos invadieron, por doquier, la antaño próspera "isla de las cien ciudades", no sólo tomando las posiciones de quienes les habían precedido, sino, incluso, rebasando sus límites.

La extensión de sus negocios y transacciones comerciales, en el Mediterráneo occidental, llegaría hasta Sicilia, Italia meridional, islas Lípari e isla de Ischia. En Asia Menor ocuparon totalmente Rodas y Chipre, para instalarse, finalmente, en el continente, en Cilicia y Panfilia. Además, ocuparon una parte de la fachada egea de Asia Menor, donde la penetración de los cretenses había sido ligera y esporádica, destruyendo la estratégica fortaleza de Troya (Troya VI), posición de interés clave para sus asuntos económicos. Asimismo, se habían establecido en las costas de Siria, en ciudades como Ugarit y el puerto de Alalakh, desde donde sus mercancías pudieron llegar también hasta Palestina y Egipto.

La rica y poderosa Micenas parecía destinada a gozar de una larga y floreciente vida; sin embargo, ni sus murallas ni sus ejércitos pudieron librar a los micénicos, del desastroso fin que les esperaba; a partir del siglo XIII todo se oscurece ante nuestros ojos con las sucesivas invasiones de pueblos indoeuropeos, que se vinieron a instalar en Grecia y Asia Menor y que dejaron arrinconados a los aqueos en Arcadia, Elida y Acaya en los comienzos de la Edad del Hierro. Los fugitivos por el mar hay que asociarlos con los filisteos bíblicos, instalados "a forciori" en las costas palestinas.

2. El advenimiento de Posidón (el "Despotes Hippon") a las costas griegas.

El conocimiento de las ideas religiosas de los aqueos se apoya en dos tipos de fuentes, epigráficas y arqueológicas, a veces, difíciles de conciliar entre sí. Entre las fuentes arqueológicas destaca la glíptica (grabado de los sellos de metal y de piedra), que pone ante nuestros ojos un muestrario iconográfico de extraordinaria riqueza, según el cual se revela la continuidad de la tradición religiosa anterior (de Creta y del Egeo), siendo abismal la diferencia entre la religión micénica y la griega posterior.

Un anillo de oro procedente de Tirinto (lám.I,I,6) demuestra la continuidad de los repertorios iconográficos cretenses en la época micénica; en él aparece una pareja, en una barca sagrada, cuyo mástil está adornado con símbolos flotantes, cintas y otros motivos decorativos, cuya dudosa interpretación podría relacionarse con el culto a la diosa del mar prehelénica. Tras el desciframiento de la escritura Lineal B (1952), las fuentes epigráficas, suministradas fundamentalmente por las tabletas de arcilla encontradas en los palacios de Cnoso y Pilo, descubren que buena parte del panteón griego estaría ya presente en los tiempos micénicos. Es lógico suponer que los aqueos trajeran consigo, desde la Europa del Danubio, a sus propias divinidades, diferentes por completo a las veneradas por los antiguos pobladores de la Hélade, con las que, no obstante, hubieron de fusionarse, en muchas ocasiones. Este panteón divino debió de ser muy numeroso ya desde el siglo XIII, y en él estarían presentes casi la totalidad de los dioses olímpicos:

CNOSO

PILO

Potnia Atana

Potnia Dapuzritojo

Potnia Asia

Potnia Iqeja

Potnia Newopeo

Potnia Upajo

(Potnia Pakijania)

Pipituna

Eleuthia

Erinu

DiwiaDiwia

HeraHera

Wanasoia

Mater Theia

Artemis

Manasa

Peleia

Iphimedeia

Posidón (Enesidaone).....Posidón

Zeus.....Zeus

Ares (Enyalios)Ares (?)

Paiawon (Apolo)

Hermes

Dionysos

Trisheros

Dopota

Dipsioi

Wanax (?)

Drimios (?)

De entre todos estos dioses, Posidón (2) es el único nombre que presenta la más fundada pretensión de origen indoeuropeo; su forma varía según los dialectos. Etimológicamente se puede analizar como un compuesto de "Potis" (Señor) y "da" (Tierra), tesis que afirma su origen como "Señor de la Tierra", y que ha sido defendida por varios autores (3). En las tablillas de Pilo (4), Posidón aparece como un dios importante y parece que ocuparía un papel religioso más relevante incluso que el de Zeus, ya que a él se destinaban largas listas de

ofrendas, al tiempo que era el único dios principal citado como receptor de contribuciones anuales de grano. Según dichas tablillas, un grupo de trece terratenientes aparecen gravados con las contribuciones de trigo para Posidón, y otras tres figuras oscuras, siendo mucho más amplias las cantidades asignadas a Posidón. Asimismo, el dios es el destinatario de ofrendas que incluyen bueyes, ovejas, cabras, cerdos, trigo, vino, miel, ungüento, lana y paños.

La Odisea hace referencia a un festival celebrado en Pilo en honor del soberano Posidón cuando Homero pone en boca de Pisístrato las siguientes palabras:

"Suplica, ¡oh mi huésped!, a Posidón, ya que este festín al que llegáis, en su honor se celebra" . (Homero, Odisea, III, 43).

Posidón se perfila, pues, como el más importante de los dioses de los aqueos, como un antiguo dios supremo que llega a Grecia con estos pobladores, desde el norte de Europa. Junto a él aparece una diosa, Posidaeja (o Posidaeia), desconocida en época clásica, y que, presumiblemente, pudo haber sido su pareja en el mundo micénico. Todo indica que al lado de estas divinidades se mantuvieron supervivencias del antiguo fetichismo. La creencia de la vida de ultratumba alcanzó amplia difusión, así como el culto a los muertos, del cual dan rico testimonio las tumbas micénicas, y hasta hay quien sugiere que los antiguos aqueos conocieran algunos métodos de embalsamamiento según el sistema egipcio.

El caballo era un animal muy importante para los invasores indoeuropeos; a caballo habían recorrido el largo camino que desde las tierras del norte les había conducido hasta Grecia. Las relaciones que con este animal mantenía Posidón nos hablan de esta importancia. Posidón pudo haber sido, en origen, un dios de los caballos un "Despotes Hippon", lo cual iba muy bien con su carácter de "esposo

de la tierra". En numerosos lugares, especialmente en Arcadia, se le adoraba bajo una forma equina; y fue precisamente en Arcadia donde Posidón encontró a Démeter (una diosa de la Tierra), cuando marchaba errante en busca de su hija Perséfone. Para escapar de él la diosa se transformó en yegua, pero Posidón adoptó la forma de un caballo, y de este modo pudo poseerla; de su unión nacerían una hija y el corcel Arión. En la violación de Démeter por Posidón se puede advertir una invasión aquea de Arcadia, donde la diosa Démeter era especialmente venerada -en forma de cabeza de yegua-.

Posidón aparece como el creador, padre o dispensador de los caballos, los cuales le están consagrados. Se debe a él la institucionalización de las carreras de este animal, que, por otra parte está relacionado con el mundo infernal, hecho que vuelve a poner en evidencia el carácter de "dueño de la tierra" de Posidón. Esta potencia original queda también subrayada por las formas gigantescas de sus hijos, en muchas ocasiones monstruosos: Orión, Polifemo, Tritón, Anteo...En su condición de "posis das", espíritu masculino de la fertilidad que habita la tierra, el dios traído por los indoeuropeos podría ser comparado con otros dioses supremos y fecundadores ("señores de la tierra"), de las religiones mediterráneas y Occidentales. Hesíodo también se refiere a un Posidón dios de la tierra y de los caballos al presentarle como esposo de Medusa:

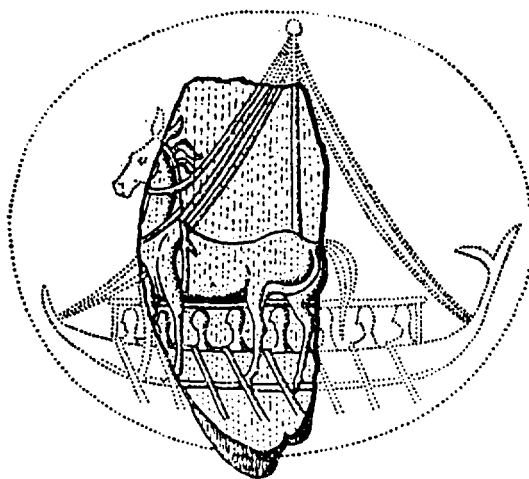
"Con aquella acostóse el dios de cerúlea cabellera, en un tierno prado, entre las flores primaverales" (Teogonía, 279 y 280).

Cuando los aqueos llegaron a Grecia se produjeron grandes temblores de tierra, que provocaron la destrucción de los palacios cretenses. Posidón como "turbador de la tierra" los originó con las pezuñas de sus invisibles corceles. A pesar de la persistencia griega de este dios, su estructura original quedaría profundamente modificada, y la herencia mítico-septentrional que aportó sería reinterpretada en Grecia: la luz que centelleaba sobre las costas y el mar era del mayor encanto y atractivo para la gente del Norte, que había recorrido, a caballo,

un recorrido considerable. Entonces los aqueos se lanzarían a construir "caballos de madera", a fabricar los barcos, menester en el que pronto habrían de superar a sus maestros orientales, convirtiéndose en los navegantes más osados de todo el Egeo (f.I,II,1).

Su dios más importante, Posidón, se transformaría en un dios de los barcos y de las olas y hundiría, a partir de este momento, su tridente en la mar para agitarla, y haría descargar rayos y brotar fuentes. Sus corceles mudarían sus crines por blancas "coronas de espuma" (lám.I,II,1). El mar pasó, por tanto, a ser el ámbito de su dominio, ya que le fue asignado en el reparto del Universo que tuvo lugar después del destronamiento de Crono, tras el cual se convertiría en un verdadero dios homérico. Con la ruina del Imperio micénico, las funciones ctónicas de Posidón pasarían a la incumbencia del infernal Hades. Sin embargo, un himno homérico en honor de Posidón nos transmite la duplicidad de carácter del dios, dueño al mismo tiempo del mar (navíos) y de la tierra (caballos):

*"Oh, gran Posidón que sacudes la tierra y el mar incansable,
oh, dios marino que posees el Helicón y el vasto dominio
del Egeo: los dioses te han atribuído, Trastornador de la Tierra,
el doble privilegio de ser domador de caballos y salvador de navíos"*



f.I,II,2. Sello de Cnoso. "la llegada del caballo".

3. Los vestigios arqueológicos del culto al mar.

Después de mediado el siglo XV a.C., la soberanía de los mares comenzó a pasar a manos de los micénicos. Las tablillas de Lineal B nos informan que muchos términos navales de los tiempos históricos estuvieron en uso durante el poderío marítimo de Micenas, que habría de alcanzar su cénit en el siglo XIII a.C. La expedición de los Argonautas y los poemas homéricos reflejan la envergadura de las empresas náuticas de la época.

Sería razonable admitir que mientras los micénicos estaban aprendiendo el arte de construir los barcos y las prácticas de navegación de los minoicos, pudieran haber asumido también de éstos, en un principio, el culto de la "diosa del mar minoica"; pero como la sociedad micénica, y por ende su panteón religioso, tenía un carácter patriarcal más acentuado, la soberanía de los mares habría de recaer, muy pronto, en una deidad masculina, Posidón, que restaría importancia a la antigua "deidad femenina del Mediterráneo" (5).

No se puede reconstruir hoy, con certeza, cuáles fueron las cualidades marítimas de Posidón durante el período micénico, cuestionadas actualmente por muchos historiadores. Como se ha señalado en líneas precedentes, la tesis más aceptada sobre la etimología de Posidón le presenta como el "esposo de la tierra", esto es, como una deidad de carácter ctónico. Otra posibilidad, recientemente sugerida y que está ganando terreno, es la que supone que "dâ" (de raíz indoeuropea = agua corriente), en el segundo componente de su nombre, podría hacerle un "Señor de las aguas". Una tercera interpretación etimológica ve al Posidón micénico como una deidad marítima por excelencia, y hace derivar su nombre de "ponti-dahos", "Señor de los caminos marinos o del mar".

El hecho de que las tablillas de Pilo mencionen a Posidaeja puede hacer suponer que la "diosa del mar" cretense, subyugada por el recién llegado dios indoeuropeo, compartiese con él la soberanía de los mares, como su paredra, y

que yazca oculta tras este nuevo nombre que recuerda al de "Poseidonia" dado a Anfítrite, en época clásica, como esposa de Posidón. Modelos de barcos realizados a mano en arcilla, similares a los elaborados por las culturas cicládica y minoica, posiblemente con función cultual de exvoto, han sido hallados en diversos puntos costeros y en islas como testimonio del contacto de aquellas gentes con el mar, y que, sin duda, prueban determinadas prácticas religiosas destinadas a los poderes sobrenaturales. La arqueología ha sacado a la luz numerosas piezas, cerámicas que sirven para subrayar el primordial interés de los aqueos por el mar, asunto que trataron, como sus antecesores minoicos con mucha frecuencia; la decoración pintada de recipientes cerámicos: lebrillos, jarras de estribo, ánforas, copas, etc., pone ante nuestros ojos un elevado porcentaje de temas marinos entre los que se incluyen las simples ondulaciones que expresan la idea de las ondas marinas, peces, octópodos, corales, escamas, hipocampos, caracolas, delfines, etc...

Entre los abundantes ejemplares cerámicos de tema marino que nos ha legado la cultura micénica destacaremos, en primer lugar, un ánfora de tres asas procedente de la tumba de Prosyma (Argólida), que se conserva hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (6725) (lám.I,II,2), perteneciente al "estilo marino" de clara influencia minoica. Tres grandes pulpos naturalistas, con los tentáculos extendidos, nadan en la superficie del mar, representada por corales, algas y otras plantas; el conjunto resulta una espléndida muestra de vivacidad, a imitación de los modelos cretenses que copiaron sin apenas variaciones.

Estos motivos marinos fueron reinterpretados por los aqueos de forma muy singular al paso de los siglos; clara evidencia de ello es una excelente jarra de estribo procedente de Kritsa (Agios Nikolaos) (Agios Nikolaos, Museo Arqueológico, 135) (lám. I,II,3), en la que el octópodo adaptándose a la acusada forma bicónica del recipiente, y abraza la superficie del mismo en una exagerada geometrización. Posteriormente, el tema del pulpo fue desarrollado en tantas ocasiones que los octópodos pasaron incluso a denominar un estilo cerámico en

Naxos y Perati, el "del pulpo", muy en voga en el Heládico Reciente III C (siglo XII). Los pulpos habían ido perdiendo, progresivamente, el naturalismo inicial hasta que sus tentáculos quedaron rígidamente inmovilizados, adquiriendo sus formas un sentido decorativo alejado de cualquier signo vital, como sucede por ejemplo en una jarra de estribo procedente de un ajuar funerario de Perati (Atica) (Museo Arqueológico Nacional de Atenas. 9151) (lám.I,II,4), en la se han representado dos pulpos iguales, colocados simétricamente, y entre sus tentáculos peces y aves.

Otra muestra característica del llamado "estilo del pulpo", es una jarra de estribo procedente de Langada (Cos), (Cos, Museo Arqueológico, 152) (lám.I,II,5). Un pulpo estilizado cubre la superficie del vaso con sus tentáculos, entre los cuales se disponen peces de diferentes especies, conchas, anémonas marinas, aves, y otros motivos complementarios que confieren al recipiente, a pesar de la estilización, un aspecto especialmente vivo y multicolor. También al siglo XII corresponde la conocida "jarra de Esciros", perteneciente a la colección del Museo Arqueológico de dicha localidad (lám.I,II,6) cuya panza representa, en ambos lados, un pulpo gigante y un barco respectivamente. A pesar de su esquematismo, ambos componentes decorativos sugieren una escena real: el barco -de proa aviforme- se desplaza en la mar, simbolizada por el pulpo.

Entre las piezas cerámicas que nos ocupan merece la pena destacar un lebrillo de dos asas procedente de Langada (Cos) (Museo Arqueológico de Cos, 45), realizado, a imitación de los motivos metálicos, en el siglo XII. Una franja decorativa interior presenta un motivo de ornamentación original y alegre: el hipocampo, cuyo cuerpo recuerda al de los caracoles, pero provisto de largo cuello y pronunciado hocico tubular. Para reforzar el carácter netamente marino de la composición dos peces acompañan a esta singular y lenta procesión de caballitos de mar (lám.I,II,7). La ingenuidad en la representación de estos hipocampos no es obstáculo para que podamos ver en ellos a lejanos prototipos

de los bellos caballos marinos que, con posterioridad, acompañarán al dios del mar en sus representaciones plásticas y en las fábulas literarias.

Otra prueba de la importancia del mar en la cultura heládica nos la ofrecen los fragmentos de decoración pavimental estucada, como por ejemplo el procedente del Palacio de Tirinto (Museo Arqueológico de Nauplio, 28232) (lám.I,II,8). Los suelos estucados constituían un tipo de ornamentación muy apreciada que servía para caracterizar los ambientes de rango más elevado, principalmente el salón del Trono. Por regla general los suelos estaban divididos en secciones de ornamentación simple (olas, escamas, zig-zags e imitaciones de mármol veteado...) o con representación de seres marinos, que, a modo de alfombra multicolor, cubrían los pavimentos. La placa que nos ocupa presenta a dos delfines afrontados, con sentido heráldico, destacándose sobre un fondo azul marino.

En la misma línea iconográfica cabe señalar uno de los más conocidos ejemplos de ornamentación mural del Palacio de Cnosos, el "fresco de los delfines" que cubre la zona alta de una de las paredes del megaron de la reina (lám. I,II,9), uno de los ambientes mejor preservados del fastuoso conjunto palaciego. Los márgenes superior e inferior del campo pictórico rectangular están ocupados por anémonas marinas, mientras que el resto de la composición se conforma con la representación de peces, de diversas especies, tamaños y colores, y cinco esquematizados y espléndidos delfines que se desplazan, en direcciones opuestas, a lo largo de la superficie marina.

4. El vacío iconográfico de la llamada época oscura de Grecia.

Con el ocaso de la civilización micénica, iniciado a finales del siglo XIII a.C., Grecia entró en una etapa de decadencia, llamada la Edad Media griega o "los siglos oscuros", de la que saldría hacia el siglo IX-VIII a.C. En ese confuso

período tuvo lugar la invasión de pueblos procedentes del Norte, los dorios, que la tradición mítica liga al "Retorno de los Heráclidas" (6). La consecuencia de estas sucesivas oleadas migratorias fue el hundimiento de la civilización micénica, con la consiguiente ruina de palacios ciudadelas, e incluso de sus poderosos recintos amurallados. Todas las manifestaciones artísticas vinculadas a las poderosas cortes guerreras micénicas desaparecieron; asimismo, la organización administrativa del Estado y su vehículo principal, la escritura, se perdieron.

Sangre y fuego asolaron Grecia. De la catastrófica situación se salvaron tan sólo unos pocos centros, entre ellos, Atenas, ciudad llamada a desempeñar un papel fundamental en la etapa siguiente. La desolación se manifiesta en el terreno artístico en un profundo vacío iconográfico. Los vasos cerámicos "protogeométricos" fueron el único nexo de unión entre el arte prehelénico y el helénico, ya que salvaron, en lo fundamental, las técnicas cerámicas. Pero, la antaño rica ornamentación de la cerámica prehelénica fue sustituida por una ordenación primaria a base de líneas rectas y onduladas, triángulos, círculos y semicírculos, es decir, composiciones pictóricas en las que únicamente se armonizan y contraponen entre sí líneas rectas y curvas. La geometría impone sus leyes a la ornamentación pictórica, trazada a regla y compás, en la que apenas se pueden vislumbrar vestigios de los temas pasados: "el viejo tema del pulpo, ya reducido tan sólo a su cuerpo (una banda vertical con sus ojos y unas patas esquematizadas), se convierte en un tema de dos series de círculos concéntricos separados por una banda vertical de temas geométricos ..." (7) (f.I,II,2).



f.I,II,3. Anfora del "Dipylon nero".

NOTAS:

1. "Tallassa" es un vocablo anatólico. Todas las palabras con terminaciones en "ssos" o "nthos" provienen de Anatolia, son pregregias, como por ejemplo Tirynthos, Korinthos, Parnassos, Erymanthos, Naxos, Amarynthos, Eressos, Koressos, etc, etc.
2. Cfr. APENDICE I, Posidón.
3. Entre tales autores destacan J, Chadwick, Wilamovitz o Schahermeyer.
4. Chadwick, J., El mundo micénico, Madrid, 1982, p. 120. 126. 127, 128,129, 130 y 135.
5. "Los helenos posteriores rebajaron la importancia de la Gran Diosa del Mediterráneo, que durante largo tiempo había tenido supremacía en Corinto, Esparta, Tespias y Atenas, colocándola bajo la tutela masculina", Cfr. Graves, R., Los mitos griegos , Madrid, 1985.
6. Según dicha tradición, los hijos y descendientes de Herakles, huídos del Peloponeso por temor al cruel Euristeo, lograron reconquistar, al cabo de tres generaciones, su antigua patria, a costa de duros combates.
7. Storch de Gracia, J., El Arte Griego (I), Madrid, 1991, p. 118.

CAPITULO III: POSIDON, DIOS DEL MAR, EN EL MUNDO GRIEGO.

1. El culto a Posidón en la Religión griega.

El triunfo del patriarcado trajo como consecuencia para la mitología, la aceptación del mito olímpico de la creación. Zeus, que había logrado salvarse de la voracidad de su padre, al llegar a la edad viril, obligó a éste a devolver a sus hermanos devorados. Los hijos de Crono, acaudillados por Zeus, hicieron entonces la guerra a su padre; para ello, se aliaron a los Cíclopes, quienes dieron el rayo a Zeus como arma ofensiva, a Hades un yelmo que le hacía invisible y a Posidón un tridente. Después de celebrar los tres hermanos un consejo de guerra, el invisible Hades robó a Crono sus armas, y mientras Posidón le amenazaba con el tridente, distrayendo su atención, Zeus le derribó con el rayo.

Una vez destronado Crono y todos los gigantes -sus aliados- vencidos, fueron desterrados (excepto Atlante) a una isla británica del lejano oeste o al Tártaro, y ya no volverían a perturbar más en la Hélade, aunque un buen número de aquellos daimones sobrevivieron en la imaginación humana hasta el fin de la Antigüedad, como Proteo, Forcis, Medusa, las Harpías, Escila, Caribdis, Nereo, o Egeo (1), entre otros. Conseguido su propósito, Zeus, Hades y Posidón, echaron a suertes para decidir a quien corresponderían el cielo, el mar y el tenebroso mundo subterráneo. En este reparto del Universo dejaron la tierra como propiedad de los tres, mientras Zeus ganó el cielo, Hades el mundo infernal y Posidón el mar.

Posidón (2) pasó a ser entonces uno de los doce dioses olímpicos, el segundo en importancia e igual a su hermano Zeus en dignidad, y quedó

convertido, definitivamente, en el dios del mar. Los aqueos, que eran los principales devotos de Posidón, se habían convertido en un pueblo fundamentalmente marino, por lo que su primitivo atributo, que algunas tradiciones transmiten sería un rayo como el de Zeus (3), se convertiría en un arpón de tres púas, en un tridente, que es el arma de los pescadores de atún (4).

El politeísmo que presenta a nuestros ojos la religión griega, viene dado por un sentimiento muy vivo de la Naturaleza. Y parte de esa Naturaleza que tan cerca sentían los antiguos griegos, es el mar. Posidón, como dios del mar, era también el dios tutelar de todas las profesiones y estamentos que tenían que ver con el mar: pescadores, navegantes, barqueros, etc. Y como dios que penetra tan profundamente en la vida e intereses de los pueblos marinos, Posidón aparece en multitud de mitos y leyendas; dicho de otro modo, su actualidad religiosa es indiscutible en el mundo griego.

La plegaria y el sacrificio eran los dos actos esenciales de la conducta religiosa griega. Los hombres que veneraban a Posidón, como su protector, le elevaban por ello sus preces antes de emprender una travesía, en términos sencillos y sinceros, como demuestran las inscripciones que han llegado hasta nosotros, tales como "Danos un feliz viaje". También se ofrecían sacrificios en su honor cada vez que se arribaba felizmente, después de un peligroso viaje.

Como se ha señalado en el capítulo precedente, el culto a Posidón se inició en época micénica. Las tablillas de Pilo nos permiten conocer las ofrendas que se le tributaban, así como los sacrificios de animales que en su honor se practicaban. En la Grecia Arcaica, este culto sufrió una serie de transformaciones, pues fue en ese momento cuando la religión griega tomó su forma definitiva fusionando, por un lado, los vestigios de la cultura mediterránea arcaica (que había sido recogida en parte por las formas religiosas del mundo cretomicénico), y por otro, las ideas religiosas de los pueblos que llegaron a Grecia en las distintas oleadas migratorias que tuvieron lugar hasta el año 1100 a.C. Los dos

ámbitos culturales que configuraron las ideas religiosas de los griegos fueron, por tanto, el Norte y el Este.

Con esta evolución del pensamiento, el culto a Posidón alcanzó gran difusión y popularidad, especialmente en las áreas en que mejores aptitudes se daban para la navegación, es decir, entre los jonios, lo cual no es óbice para que se extendiera, asimismo, por toda Grecia. El animal consagrado a Posidón era el delfín; entre los árboles lo era el pino, acaso porque suministraba el material más usado en los tiempos antiguos, para la construcción de toda clase de embarcaciones. En su honor se inmolaban animales, por lo común animales negros, caballos, caneros y jabalíes, y en las ocasiones especiales, el animal sacrificado era el toro. Con tales sacrificios, los devotos de Posidón se ganaban su favor y evitaban la furiosa ira de sus grandes olas. Los animales inmolados tiene sentido de purificación y propiciación, y el origen de esta creencia debe estar en las ceremonias mágicas para controlar el tiempo y calmar las tormentas.

Cuando se botaba un barco, era costumbre sacrificar algún animal cornudo (cabra, macho cabrío o toro) y rociar con su sangre la proa del barco; la cabeza de la víctima se reproducía en madera tallada, y poco a poco, el barco se adornó con una gran variedad de cabezas de animales y otros símbolos apotropaicos. Pausanias señala en Delos una ofrenda de los habitantes de Corcira, en la primera mitad del siglo V a.C., que ejemplifica de manera muy clara el comportamiento religioso característico de cualquier ciudad griega en aquella época:

"A la entrada del santuario hay un toro de bronce, obra de Teotropos de Egina, y consagrado por los corcirenses. Se cuenta a propósito de eso que en Corcira un toro, apartándose del rebaño, descendió de la pradera a mugir en la orilla del mar. Como el hecho se repitiera cada día, el boyero bajó hasta el mar y vio un banco de atunes en número incalculable. Lo hizo saber a los corcirenses que se esforzaron, en vano, en capturar a los atunes. Consultaron entonces el oráculo de Delfos, sacrificaron el toro a Posidón, y apenas terminado el sacrificio, se apoderaron de los peces. Con el diezmo de esta pesca consagraron una ofrenda en Olimpia y en Delfos".

Esta noticia nos muestra no sólo el comportamiento religioso habitual del momento, sino también a Posidón como padre y dispensador de la pesca. La mitología consideraba a Posidón, en algunos relatos, como el creador del caballo, animal que le estaba consagrado, y otras veces, como el fundador de las carreras de este animal. Ambas tradiciones se pueden conciliar, por otra parte, con su anterior condición de dios aqueo de los caballos. Como consecuencia de ellos, en todos los hipódromos se le rendía culto, y se le reservaba un altar especial ante el cual los participantes en las carreras de carros, le invocaban con votos antes de comenzar la competición. Asimismo, Posidón pasó a ser el presidente y patrono por excelencia de todas las competiciones gimnásticas.

Desde la época arcaica, el culto de los dioses se hizo público en Grecia, y era dirigido por el "basileus" que, para atender a las necesidades concretas de culto, erigía templos destinados a la celebración de las ceremonias religiosas más relevantes. Una de las derivaciones más significativas de la institucionalización del culto fue la creación de los Juegos o competiciones deportivas de carácter religioso, entre los que merecen ser señalados los panhelénicos: en Olimpia, los más famosos de todos, tenían lugar en honor de Zeus; los juegos píticos se celebraban en honor de Apolo, los ístmicos, en Corinto, estuvieron dedicados a Posidón, y en Nemea se celebraban, bajo la advocación de Zeus, los juegos nemeos (5). Estas competiciones tenían lugar en primavera (abril-mayo), y se celebraban alternativamente en los cuatro años de la olimpiada. Los juegos eran la manifestación del helenismo vivo, por encima de todas las divisiones políticas, ya que cuando se anunciaban oficialmente, las guerras finalizaban en toda Grecia, con una "tregua sagrada", que se respetaría, incluso, en plena Guerra del Peloponeso (6).

Los Juegos Ístmicos eran, como ya se ha señalado, celebrados en honor del dios del mar, y constituían una fiesta nacional de todos los helenos. Los habitantes de Corinto se encargaban de organizar estos juegos, pero, entre todos los visitantes, los atenienses ocupaban un lugar privilegiado porque, según se

decía, el héroe ático Teseo había sido el organizador de los juegos. Otras tradiciones míticas atribuyen la fundación de los juegos ístmicos a Sísifo, que bajo las órdenes de Posidón acogió al divino Melicerte. Sea lo que fuere, el premio que se concedía a los vencedores fue, primero, una corona de pino, pronto reemplazada por una corona de apio.

Posidón, el dios del mar y de los terremotos, ocupaba un papel preponderante en el Istmo de Corinto, por ser éste un lugar rodeado por el mar, y muy propenso a las sacudidas sísmicas. Desde el siglo VI Posidón acogió allí al héroe Palemón (nuevo nombre del anteriormente citado Melicerte), y ambos disfrutaron, desde el año 460 a.C., de un templo situado en un bosquecillo de pinos (f.I,III,1), en el que sus estatuas, como materializaciones de la divinidad, recibían sacrificios de caballos y toros blancos. Cerca de este templo se encontraba el estadio, y un poco más lejos se situaba el hipódromo, donde, como era costumbre, tenía Posidón dedicado un altar especial.

De menor trascendencia que los juegos ístmicos, aunque de gran importancia, en particular para los jonios, eran los festivales que se celebraban en Micala (ciudad sita en la costa occidental de Asia Menor, frente a Samos), porque allí se reunían, periódicamente, en honor de Posidón, y alrededor del bosque sagrado de esta divinidad, todos los habitantes del mundo jonio, los que, no obstante, tenían templos particulares en los que rendían culto a "su dios", situados en diversos lugares de la costa de Asia Menor, como por ejemplo los de Tropión, Halicarnaso o Patara, entre otros. En las islas del mar Egeo fueron edificadas igualmente templos en honor de Posidón; entre los más importantes cabe mencionar los de Delos, Corfú, Melos, y el de la pequeña isla de Calauria, centro económico importante, y lugar famoso porque allí fue donde se envenenó Demóstenes (f.I,III,2.).

El continente griego también rindió honores al dios del mar, edificándose un buen número de templos dedicados a él. Muy relevante es el templo de

Posidón situado en el promontorio del cabo Sunion, en la punta meridional del ática, donde la mar es frecuentemente agitada por tormentas, mediante las cuales el dios mostraba su poder. La perfecta armonía de la arquitectura de este templo con la Naturaleza, hacen que sea éste un paraje muy especial, en el que la fuerza de la Naturaleza se convierte en algo sobrenatural. El templo fue edificado en mármol local hacia el 440 a.C., sobre las ruinas de otro templo que había sido destruído por los persas (480, batalla de Maratón). Sus columnas dóricas eran divisadas desde la lontananza por los navegantes, a los que anunciaban la sagrada tierra del ática (lám. I,III,1).

En Atenas, el dios del mar fue venerado de manera especial, como lo atestiigua el frontón occidental del Partenón (f.I,III,3), el edificio más respetado de toda Grecia, donde aparece junto con la diosa Atenea, disputando por la soberanía de dicha ciudad que, a la postre, quedó bajo la tutela de las dos divinidades , aunque con la primacía a favor de Palas (7). Asimismo, se le veneraba en el Erecteo, donde compartía culto con Atenea y Erecteo (antiguo sacerdote de las dos deidades, que fue divinizado posteriormente), porque el área del Erecteo fue el lugar donde Posidón había clavado su tridente en la roca, haciendo brotar un manantial de agua salada, y Atenea había hecho crecer un olivo.

Para completar este breve recorrido por los santuarios principales de Posidón, es necesario hacer mención de los ubicados en Ege (Eubea), donde la tradición mítica situaba su áureo palacio submarino, y en Onquestos (Beocia). La construcción de esta gran cantidad de templos y recintos religiosos atestigua el papel primordial que los helenos concedieron al dios del mar, uno de los más adorados, temidos y respetados (f.I,III,4).

La preponderancia religiosa de Posidón se manifiesta, en otras ocasiones, en la construcción de altares, en los que se celebrarían, principalmente, los sacrificios en su honor. De ellos destaca el del cabo Monodendri (situado en Asia

Menor, al sur de Mileto), que estaba ubicado a la orilla del mar, ya que, gracias a los restos que aún subsisten en la actualidad, ha sido posible hacer una reconstrucción de su forma originaria (f.I,III,5). Otro de los altares más famosos, erigidos en su honor, fue el situado en la colina de Panonion (también en la costa asiática, sito más al norte que el anterior), del que, asimismo, se conservan algunos restos.

El culto a Posidón estaría llamado a extenderse hacia el Oeste, ya que los aqueos, cuando en el siglo VIII a.C. fundaron una de sus colonias en Italia meridional, le dieron el nombre de su antiguo dios, y la llamaron Posidonia ("la ciudad- de Posidón"). Y fue en esta ciudad donde se establecieron tras la batalla contra etruscos y cartagineses (batalla de Alalía, año 530 a.C.), acuñando , desde el siglo VI, series de monedas cuyo emblema es la efigie de Posidón, a las que nos referiremos más adelante.

La ciudad de Posidonia se erigió, como su nombre indica, en homenaje a Posidón. Es por ello muy posible que el culto recibido por el dios en este lugar fuese preeminente. Ante esta idea, los arqueólogos convenían en llamar, años atrás, templo de Posidón al templo con mayores dimensiones y en mejor estado de conservación de la ciudad. Sin embargo, las excavaciones de los últimos años han confirmado, merced a unos exvotos sacados a la luz, que la dedicación de este templo estuvo destinada a Hera, por lo que actualmente se denomina Templo de Hera II. Sería extraño pensar que en la antigua ciudad de Posidonia (llamada Paestum por los romanos), no hubiera un templo levantado en honor del primero de los dioses de los fundadores de la ciudad, que tal vez lo construyeran y lo situaran cerca de la puerta marina, a la orilla del mar. El descubrimiento del templo de Posidón es, tal vez, una de las más grandes esperanzas futuras para los arqueólogos italianos.

Otros hallazgos proporcionados por la Arqueología nos dan idea de la grandeza que revestía el culto de Posidón en la Antigüedad griega. Nos

referimos a unas inscripciones que aparecieron en el siglo XIX en la isla de Rodas, al sur-este de Mallona, y que contenían una lista con los nombres de los sacerdotes encargados del mantenimiento de un templo en honor de Posidón Hippios (Posidón Caballo). A juzgar por los restos de las dimensiones de las columnas, las proporciones de este santuario serían más bien reducidas. Blinkengerg (8) ha dedicado uno de sus estudios a esta inscripción, y en él sostiene, basándose en rasgos puramente lingüísticos, que fue incisa, probablemente, en los últimos años del siglo IV a.C.

Como prolongación de este culto que nos ocupa, en el siglo II a.C. encontramos un caso interesante a subrayar: se trata de una congregación de comerciantes y navegantes de Berytus (ciudad fenicia situada en la costa oriental del Mediterráneo, entre Biblos y Sidón), que se habían acogido al patronazgo de Posidón de su villa originaria, un Posidón fenicio, y habían creado un recinto en Delos para la sede de su cofradía. Este colectivo se había intitulado como "los poseidoniastas de Berytus".

En el recinto que les sirvió de sede social, había un santuario con cuatro "cellae", la principal dedicada a Posidón, cuya estatua ha desaparecido; se han conservado, en cambio, las placas de mármol con inscripciones dedicatorias en las que podemos ver que esta asociación comercial de Delos, tenía a Posidón como su patrono. Además del conocimiento de los santuarios o lugares donde Posidón era venerado, el medio por el cual podemos hacernos una idea más aproximada de lo que el mar significó en la realidad religiosa de los tiempos antiguos es, indiscutiblemente, el estudio de las obras de Arte; los artistas antiguos dieron forma humana a la personalidad divina, poniéndola más al alcance del hombre, razón por la que, en capítulos siguientes, nos detendremos en el estudio y comparación de dichas obras de arte, y sobre todo, en su evolución iconográfica a través de los siglos.

2. El "thíasos marino": génesis y significación.

En la Antigüedad se denominaba "thíasos" (del griego θίασος) a la compañía o cofradía que celebraba las fiestas en honor de una divinidad, es decir, el tropel de personajes que formaban la procesión que acompañaba al dios; los latinos también tuvieron un significante para designar a esta procesión religiosa, "thiasus", con el que evocaban, al mismo tiempo, un cortejo y un canto.

No todos los dioses olímpicos gozaron del privilegio de tener un divino séquito de servidores y acompañantes, sino que solamente algunos dioses, los más representativos de los cultos referidos a las fuerzas telúricas, agrarias o marinas se hicieron acompañar de un "thíasos", es decir, de una comparsa representativa de los agentes activos que más o menos controlaban. En este sentido, el thíasos más importante y sonoro de la Antigüedad fue el acompañante de Dioniso.

*"Comienzo por cantar al que ciñe de hiedra sus cabellos,
al de poderoso bramido, Dioniso, hijo ilustre
de Zeus y de la gloriosísima Sémele, al que criaron
las Ninfas de hermosa cabellera, tras haberlo recibido
en sus regazos de su padre, el Soberano. Cariñosamente
lo cuidaron en los barrancos del Nisa, y él crecía por
voluntad de su padre en una cueva fragante, pero contado
entre los inmortales.*

*Más cuando las diosas acabaron ya de criar a quien
sería motivo de muchos himnos, ya entonces frecuentaba
los boscosos valles, cubierto de hiedra y lauro.
Las Ninfas lo seguían a una, y él las guiaba. El fragor
se adueñaba del bosque inmenso.*

*Así que te saludo a tí también, Dioniso, pródigo en viñedos.
Concédenos llegar alegres a las próximas estaciones
y a después de esas estaciones, por muchos años".*

(Himno Homérico)

Dioniso descubrió la viña y propagó su cultivo; anduvo errante para escapar a la venganza de Hera, por todo Oriente, Frigia, Tracia y llegó a la India, enseñando por doquier la viticultura a los hombres; y fue en la India donde tomó

forma definitiva su cortejo triunfal, o "thíasos" que habría de acompañarle desde entonces: sátiros, ménades, panteras, y otros daimones de la fecundidad como Príapo, además de centauros (incorporados tardíamente), componían ese tropel de seres que encarnaban la impetuosa y desbordante fuerza de la Naturaleza.

El cortejo poseidónico, denominado "thíasos" marino se formaría muy posiblemente por influencia del cortejo de Dioniso; en palabras de Doro Leví, "el thíasos marino surge en comparación y al mismo tiempo en contraposición al dionisiaco", lo que sucedería, en ambos casos, en el siglo IV antes de nuestra era. El thíasos marino viene a significar la importancia del mar, su repercusión en la sociedad y en la política de aquel momento, y, como consecuencia, en su religión. Es posible que la gran fuerza del mar no pudiera ser identificada por los griegos con una sola personalidad divina, por muy relevante que ésta fuera. Así surgirían los acompañantes de la gran divinidad, de Posidón, que sirvieron para representar a las múltiples fuerzas menores, originadas por la misteriosa, profunda y desbordante fuerza del mar.

Posidón, dueño y soberano del dominio marino, puede identificarse con la fuerza misma del mar, con las corrientes, con los movimientos marinos, en suma, con la marea ("del mar") o poderosa fuerza que origina, a su vez, otras menores, es decir, las divinidades secundarias del mar que habrían de ser sus acompañantes en el "thíasos" (f.I,III,6).

Junto al poder viril e iracundo del mar se representaba, en muchas ocasiones a su esposa, la blanca Anfítrite, la nereida de la espuma, que es una alegoría de la calma y la tranquilidad del mar. Anfítrite actúa como protectora de los navegantes porque, según la Teogonía de Hesíodo, ella "apacigua fácilmente las olas del sombrío ponto y calma los vientos de impetuoso soplo" (f. I, III,7). Esta tranquilidad del mar está igualmente simbolizada por los delfines, fieles servidores de la diosa y animales consagrados a Posidón, amigos de todos aquellos que surcan los mares.

El hipocampo, animal elegido por el dios del mar para enganchar su carro y conducirlo a través de las aguas, también aparece frecuentemente en el "thíasos" marino como animal de cabalgadura para otras divinidades secundarias (nereidas, especialmente). El hipocampo (de "hipo", bajo, y "campein", retorcerse) es el rizo que la marea produce formando las olas. Así, cuando Posidón, (la marea), impulsa a su cuadriga de hipocampos, se producen en el mar las olas (lám. I,II,1); las crines del hipocampo son coronas de espuma producidas por estas olas (f.I,III,8).

Posidón y Anfítrite aparecen, ya en fecha tardía (siglo I a.C.) montados en un carro, que, según las versiones, es arrastrado por delfines, tritones, hipocampos o centauros marinos, y, por lo general, van precedidos por un Tritón que tañe su aulós o caracola. Este tema recibe el nombre de "Apoteosis de Posidón y Anfítrite", y tiene su origen, posiblemente, en el carro triunfal de Dioniso y Ariadna.

Tritón, el único hijo varón habido de la unión de Posidón y Anfítrite, es quien anuncia la llegada de su padre, empuñando su instrumento en forma de encorvada bocina, y animándolo con un soplo poderoso produce un estrepitoso mugido. Tritón es un ser híbrido: tiene cabeza y torso humano y extremidades inferiores convertidas en una o dos potentes colas de pez que se enroscan sobre sí mismas; su monstruoso cuerpo aparece cubierto de algas, y su epidermis es escamosa (f.I,III,9). La misión de Tritón es actuar como mensajero de la divinidad a la que precede, para anunciar la llegada de las tormentas que Posidón envía, y los sonidos que produce su caracola son los truenos, porque Tritón es "el torrencial".

A partir del siglo IV a.C., cuando se forma el "thíasos" marino, la figura de tritón se multiplica, convirtiéndose en un personaje genérico que denomina a toda una estirpe de seres iguales a él, los tritones. Como colectivo, los tritones van a ser los comparsas habituales en múltiples y variadas escenas marinas, así como

una cómoda cabalgadura para las nereidas, junto a las que aparecen en las representaciones mostrando tímidos idilios.

De Tritón proceden, asimismo, los ictiocentauros o centauros marinos (f.I,III,10), y las tritonisas (f.I,III,11), no muy frecuentes en las representaciones, acaso porque los artistas prefirieron la curiosa contraposición de naturalezas que se daba entre los monstruosos cuerpos de los tritones y las hermosas formas de las nereidas.

Las nereidas (ff.I,III,12 y 13) son cincuenta o cien princesas del Mediterráneo, nietas del Océano, a las que podemos entender como los aspectos fértiles y gratificantes del mar, como la belleza misma del piélago, vista desde cincuenta o cien formas diversas. De esta idea podrían venir sus nombres, que, en la mayoría de las ocasiones se relacionan con los estados del mar: triste, rápido, meloso, amable, salado, hermoso, plateado, etcétera... Por lo general, las nereidas aparecen sobre las olas, nadando (en nuestra metáfora cabalgando sobre hipocampos), o bien asociadas a la calma del mar (montadas sobre delfines), e incluso conteniendo a las fuerzas impetuosas del mar, cuando se recuestan muellemente sobre el lomo de tritones o ictiocentauros.

Además de los componentes del "thíasos" marino anteriormente mencionados, existieron otras divinidades menores, heraldos, servidores o hijos de Posidón, junto a monstruosos animales que habitaban las profundidades marinas, y que son la materialización de los peligros geográficos (9). Toda suerte de animales terrestres, tales como lobos, panteras, cabras, grifos, vacas, etc., sirvieron asimismo de comparsa a las divinidades principales del mar, convirtiendo sus extremidades inferiores en colas pisciformes, aptas para su acomodación a la superficie acuática; estos seres fabulosos se entremezclan, con toda naturalidad en las representaciones, con la fauna marina real. Realidad y fantasía se funden estrechamente para hacer de estos animales los súbditos de Posidón, el pueblo llano de su Imperio, que es al mismo tiempo la base sobre la

que se apoya el reino submarino, la fauna marina; o dicho de otro mod, la pesca, actividad por la que los marineros y pescadores elevaban sus plegarias al dios del mar.

3. Afrodita Urania: la diosa "nacida de la espuma".

Cuando Cronos se rebeló contra su padre, Urano, la castración parricida fue un acto germinal del que nacería Afrodita, la más atractiva de las diosas del Olimpo; los testículos de Urano cayeron al mar y del contacto del esperma con la espuma se engendró la bella diosa. Otras tradiciones dicen que fue la espuma del mar, por sí sola, la que formó, entre las azules y transparentes aguas del Mediterráneo, a la hermosa inmortal.

Hay quienes prefieren otra genealogía, sosteniendo que Afrodita sea la hija de los amores de Zeus y Dione, o de Océano y Tetis; pero la escena de la diosa surgiendo de entre las olas del mar, navegando en su venera, fue la imagen predilecta por los artistas, y este concepto de diosa marina, se impuso por encima de cualquier otro, aunque no pueda olvidarse a esa otra Afrodita, la "Pandemos", es decir, la madre del género humano, asociada con todas las diosas madres del Oriente Próximo, ensalzada en su día por Praxíteles, por encargo de los cnidios.

Afrodita es una deidad de origen oriental, nacida en la costa de la isla de Citera, desde donde fue llevada, amorosamente, por Céfiro, a la isla de Chipre. Su culto se introdujo en el mundo griego por mar, y los helenos, entusiastas de todo lo maravilloso, forjaron entonces una leyenda según la cual la diosa había salido de la espuma de las olas, y la dieron el nombre de Afrodita (de "aphros", espuma). El esquema mítico de diosa del amor y de la belleza, Afrodita, ofrece, por lo tanto, una doble vertiente: como diosa del mar, en todas las tradiciones legendarias de zonas geográficas próximas a Grecia, y como divinidad asociable

a las diosas de la fecundidad del Próximo Oriente, tal como la Ishtar de los babilonios, la Astarté de los fenicios, etc.

En Pafos (Chipre), Afrodita tuvo su santuario más importante, porque fue allí donde la diosa fijó su lugar de residencia, rodeada por las hijas de Temis, las Estaciones, sus atentas servidoras. El mar había sido la cuna de la diosa, por lo que las sacerdotisas del santuario de Pafos se bañaban ritualmente en el mar cercano, rememorando el prodigioso nacimiento de Afrodita, y purificándose en su honor. Afrodita Urania, llamada por Platón "hija del Cielo", es una divinidad celeste, dispensadora de abundancia y fertilidad, la diosa del amor y del deseo; pero es también Afrodita del Mar, designada por los autores clásicos como "Pontia" ("del mar") o "Euploia" ("de la navegación feliz"). En este sentido, Afrodita es una deidad propicia a los navíos y navegantes, que reinaba sobre las olas y los vientos, y deparaba a los barcos que la imploraban una tranquila y feliz travesía. Como su culto estaba particularmente extendido por numerosas islas de los mares griegos, y en las ciudades portuarias, nada tiene de extraño que fuera esta concepción de la diosa la dominante en la religión oficial. Cuando los romanos identificaron a Afrodita con Venus (Venere), dieron su nombre al cuerpo celeste de mayor luz del firmamento, tras el sol y la luna: la estrella de la tarde y el lucero de la mañana, y en definitiva, la guía de los marinos.

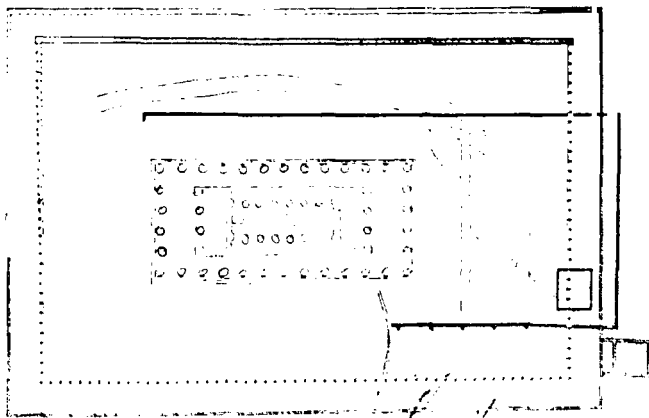
Las palomas eran las aves favoritas de la diosa, ya que como ellas, había ascendido pronto al cielo para seducir con sus encantos, desde allí, a dioses y mortales; alrededor de esta "radiante diosa rubia" aparecen, generalmente, sus servidores, sobre todo las Cárites y las Horas, que se encontraron asociadas a su cortejo, especialmente a partir de época helenística.

Afrodita aparece, en repetidas ocasiones, navegando sobre el mar, en una venera sostenida por tritones o centauros marinos. Las nereidas y todas las criaturas menores que encarnan la gracia y la belleza del mundo submarino (delfines, hipocampos, pececillos...), son, junto con los pequeños amores que en

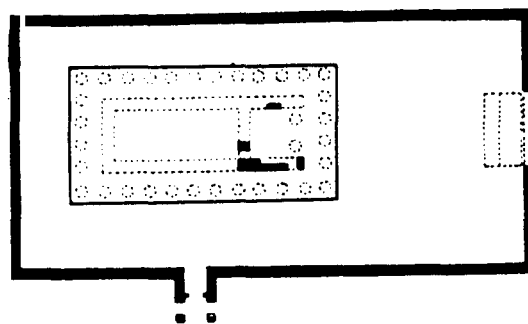
I. EL MEDITERRANEO ANTIGUO

la mitología pasan por ser sus hijos, los habituales de su cortejo o "thíasos". En su acepción marina, la iconografía de Afrodita se entremezcla y confunde en muchos de los casos con la de Anfítrite o Tetis, particularmente en la estatuaria, cuando estas divinidades llevan, como atributo distintivo un delfín a sus pies. Esta Afrodita Marina, Celeste, "de cristal", es la que en el Renacimiento recrearía Boticelli, y que podemos entender como un verdadero homenaje a la Antigüedad (10).

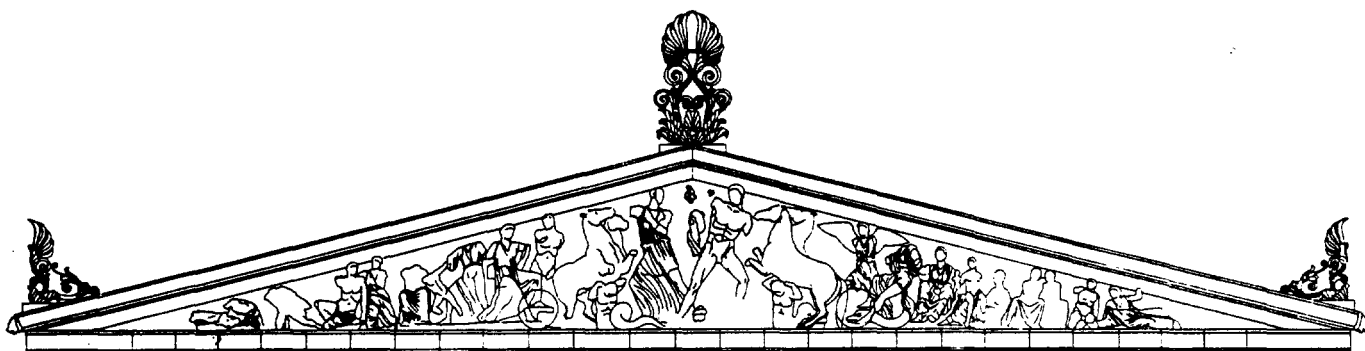
*"Viento Poniente sopló con ternura,
en Chipre, dentro del mar
Algas y espumas fabricaron
el carro de Afrodita.
Con guirnaldas las horas la cubrieron,
¡fragantes vestiduras!
La corona alegre pusieron en su testa inmortal.
(Himno Homérico a Afrodita).*



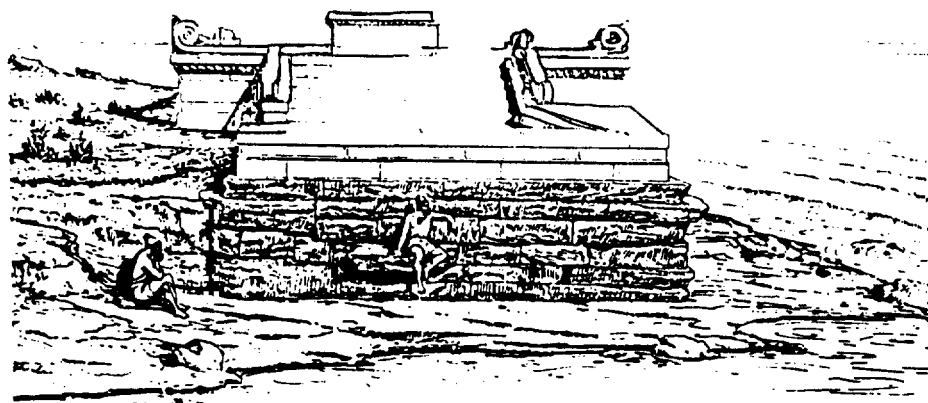
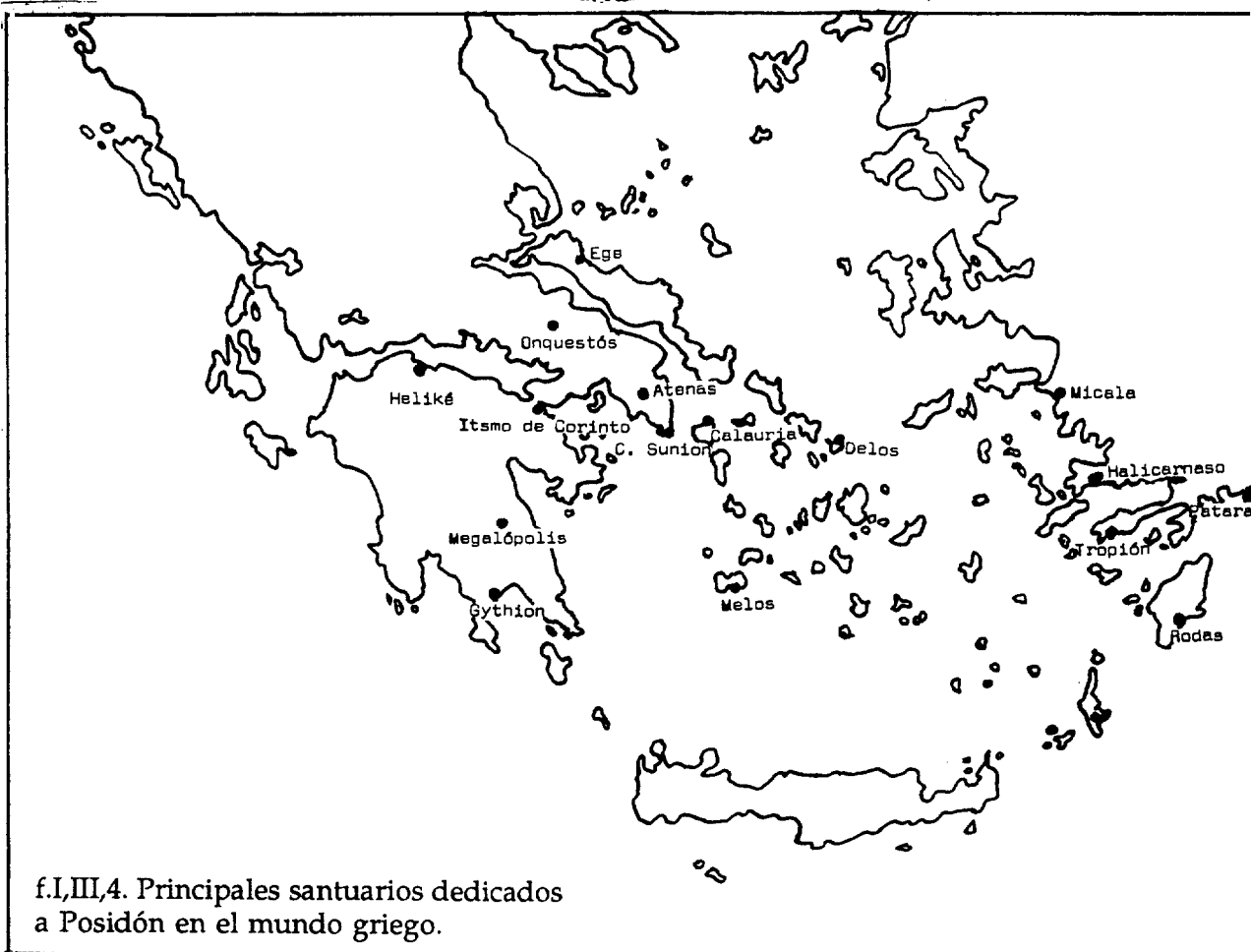
f.I,III,1. Templo de Posidón en el Istmo de Corinto. 460 a.C.



f.I,III,2. Templo de Posidón en Calauria.



f.I,III,3. Reconstrucción del frontón occidental del Partenón. 432 a.C.





f.I,III,6. Posidón.



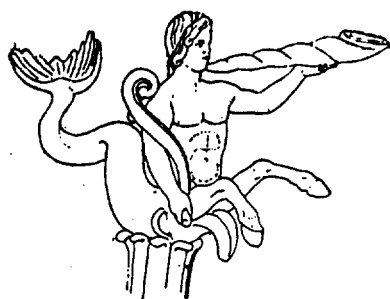
f.I,III,7. Anfitrite.



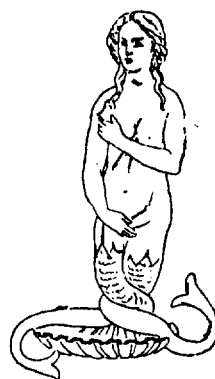
f.I,III,8. Hipocampo.



f.I,III,9. Tritón.



f.I,III,10. Ictiocentauro.



f.I,III,11. Tritonisa.



f.I,III,12 y 13. Nereidas e ictiocentauros.

NOTAS:

1. Egeo fue un demonio marino local del Atica, cuyo nombre deriva de la raíz "aeg", agua, que es también la raíz de "Kat-aeg-ida", tempestad. Egeo fue degradado paulatinamente hasta convertirse en un héroe, mientras Posidón tomaba protagonismo como deidad imperante en los mares.
2. Cfr. APENDICE I, Posidón.
3. "La victoria de los aqueos puso fin a la tradición de los sacrificios reales. Clasificaron a Zeus y Posidón entre los inmortales y representaban a ambos armados con el rayo: un hacha doble de pedernal que en otro tiempo había manejado Rea y que en las religiones minoica y micénica no podía ser utilizada por los varones". Cfr. Graves, R., Los mitos griegos I, Madrid, 1985, p. 49.
4. En unas tradiciones el tridente fue forjado para Posidón por los Telquines, mientras que en otras aparece como un obsequio de los Gigantes.
5. Píndaro en sus "Epinicios" (Odas escritas en honor de los campeones nacionales griegos, nos canta las Olimpiadas. Los "Epinicios" se dividían en cuatro libros : olímpicos, pitios, nemeos e ístmicos, según la clase de Olimpiadas en que se produjesen las victorias.
6. Tucídides la menciona por los juegos del año 413.
7. Cfr. APENDICE I, Posidón.
8. Blinkenberg, Ch., Les prêtres de Poseidon Hippios. Etude sur une inscription lindiene, Dinamarca, 1973.
9. El "Ketos" o monstruo marino por antonomasia, Escila, Caribdis... Cfr., APENDICE I.
10. Cfr. Boticelli, Capítulo IV,III.

**CAPITULO IV: EVOLUCION ICONOGRAFICA DE POSIDON Y EL
"THIASOS" MARINO EN EL ARTE GRIEGO.**

1. La época arcaica.

En su sentido más amplio, el término "arcaico" puede aplicarse a todas las formas del arte griego a partir del colapso de las culturas de la Edad del Bronce, hacia el final del siglo XII a.C., abarcando su desarrollo hasta las invasiones persas del año 480-479 a.C. En un período tan dilatado, se pueden distinguir numerosas fases con características notablemente diferenciales, en las que se puede seguir la continua asimilación y búsqueda de conocimientos técnicos y métodos procedentes del exterior. Además, la situación política, que tanto habría de cambiar en seis siglos, influyó decisivamente en el Arte, que asimismo experimentó sus lógicas modificaciones evolutivas.

En un sentido más estricto se puede aplicar el término arcaico para denominar el período que se desarrolló desde finales del siglo VII (620 aproximadamente) a.C., hasta los primeros años del siglo V. Esta apreciación más estricta viene dada porque fue precisamente en esos años cuando las formas artísticas proporcionaron al arcaísmo griego su definitiva configuración (1).

Alrededor del año 1230 a.C., y durante algún tiempo después, diversas oleadas migratorias procedentes de los Balcanes y posiblemente de otras regiones situadas más al norte, se dirigieron hacia el sur y llegaron a Grecia. Estas incursiones acabaron con el poderío micénico. Al mismo tiempo, otros emigrantes de las regiones costeras del Mediterráneo, se instalaron en Chipre, Siria y Palestina (2), zonas con las que los micénicos habían tenido importantes relaciones

comerciales, que se vieron seriamente afectadas; el resultado fue un oscuro declive de las exportaciones de productos griegos, posiblemente por el reducido costo de las mercancías orientales. Entre los años 1130 y 1100 a.C., el ya debilitado Imperio micénico dio paso a la presión de los dorios y otras tribus de las montañas del área central de Grecia y Epiro, que no habían tenido contacto con el mar hasta entonces.

Esta coyuntura abrió un nuevo capítulo en las relaciones entre los griegos y el mar. Parte de la población micénica se refugió en las islas del Egeo, la costa de Asia Menor y la isla de Chipre, mientras que grupos de dorios se asentaron en el sur de las Cícladas, Creta, el Dodecaneso y el suroeste de la costa minorasiática: el Egeo central y meridional era un mar exclusivamente griego.

El gran contingente de población doria y los otros invasores griegos se instalaron en la Grecia continental, junto con pequeños grupos de micénicos que habían resistido la presión en la zona del Atica y en Eubea. Por tres siglos, hasta el año 800 a.C., el contacto de los habitantes de la costa griega con el mar se vió limitado a la pesca, y ocasionalmente, a expediciones navales a islas vecinas, quedando el Mediterráneo en manos de los mercaderes fenicios y de los piratas, como relatan los poemas homéricos (3). Esto puede explicar el terror y sobrecogimiento que el mar inspiró en tales narraciones, donde aparece como un fenómeno sobrenatural, lleno de deidades hostiles y aspectos desconocidos.

Los hallazgos arqueológicos demuestran que los mercaderes de Rodas y Eubea alcanzaron Tarsus (Cilicia) y Al Minia (Siria) alrededor del año 800 a.C., y adquirieron metales y otros productos hechos por artesanos (procedentes de Armenia y el noroeste de Irán) a cambio de aceite de oliva y vino. Treinta años más tarde, gentes de Eubea fundaban la primera colonia griega en Pitheculae (Ischia), frente a la costa occidental Italiana y a la ciudad de Nápoles, para obtener metal de Etruria y de la isla de Elba.

Durante los siglos VIII, VII y VI a.C., los griegos desarrollaron su poder naval y su capacidad comercial; las diferentes ciudades-estado griegas fundaron cientos de colonias: el sur de Italia fue colonizado de forma tan densa que se llamó la Magna Grecia, y lo mismo ocurrió en la mitad oriental de Sicilia, llegando incluso a colonizarse la costa del Mediterráneo occidental, el sur de Francia y España. Otras colonias griegas se extendieron a lo largo de la costa de Libia, así como en la península y costa de Macedonia y Tracia... Situadas todas las colonias en puntos costeros, el mar fue la principal fuente de recursos vitales de los colonos. La importancia del mar en este período de la vida y de la civilización de los griegos quedó plasmada en la frecuente ejecución de pequeños modelos de barquitos, exvotos, realizados por regla general en arcilla o bronce y depositados en los santuarios más importantes.

Entre estas artesanales y sinceras ofrendas destacaremos, en primer lugar, un barquito procedente de Fortesa (Cnoso), de la segunda mitad del siglo IX a.C., conservado en el Museo Arqueológico de Heraclion (π 14813), con una figura humana, apenas esbozada, sentada en su interior (lám.I,IV,1). En la misma línea sobresale, asimismo, otro modelo de arcilla procedente de Yialousa (Chipre) hacia el 750-600 a.C., con un personaje sentado en un barco de proa aviforme, que se conserva en el Museo de Chipre (Nicosia). Al mencionado Museo de Chipre corresponde también un modelo de barco realizado en arcilla, en esta ocasión sin figuras en su interior, que se puede fechar por los mismos años que la pieza anteriormente citada (700-650 a.C.). Pero tal vez, el más impresionante de estos pequeños ejemplares sea acaso un prototipo de barco con cuatro remeros, realizado en bronce, que procede del famoso santuario de Posidón en el Istmo de Corinto, centro para el que fue realizado en el siglo VI a.C (lám.I,IV,2).

Cuando se inició el colonialismo griego, y con él la consiguiente apertura de las fronteras, todos los mitos, incluidos los del mar, algunos de los cuales son incuestionablemente prehoméricos, llegaron a adquirir su forma definitiva, con la que aparecen en la poesía épica, y permanecerían, de modo casi intacto, hasta el

fin de la Antigüedad, como demuestran las representaciones artísticas que, a continuación, se expondrán.

a. La cerámica pintada.

La cerámica pintada fue la única manifestación cultural y artística que, como se ha señalado, sirvió de lazo de unión entre el arte prehelénico (submicénico) y el propiamente helénico. Hacia el año 900, la cerámica protogeométrica estaba llegando su fin, con una variante estilística cuya decoración se conoce como "Dípylon nero" (fondo predominantemente negro), que daría origen, conforme avanzaba el tiempo, al Geométrico. Las bandas decorativas se prodigaron de tal manera que toda la superficie del vaso quedó completamente pintada.

La decoración consistió primeramente en motivos exclusivamente lineales, pura geometría, para más tarde, en el Geométrico Medio (entre el 850 y el 770), verse enriquecida con la aparición de animales, y por último, en el Geométrico Reciente (entre el 770 y 700) con la figura humana. Es en el Geométrico Reciente cuando los vasos cerámicos incluyen entre sus repertorios decorativos algunos motivos que nos permiten seguir la presencia de divinidades relacionadas con el mar y con determinados mitos marinos.

La pervivencia y presencia de la divinidad femenina de procedencia oriental, la Gran Diosa, de nombres y rostros muy diversos, en quien los antiguos vieron a la señora de las fuerzas de la vida, del mundo animal y vegetal, siguió existiendo en la mente de los hombres del siglo VIII, como demuestra un ánfora beocia conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, fechable hacia el año 700 a.C. (f.I,IV,2.). El recipiente presenta una decoración sumamente interesante a nuestros ojos, dado que su tema central ha sido interpretado como Artemis, en sus funciones de "Potnia Theron" (Señora de las Fieras), rodeada por

animales de diversas especies. La diosa, de rostro de corazón y geometrizable anatomía, está flanqueada por dos aves, y cobija o apacigua con sus enormes brazos atróficos a un toro, y dos feroces cuadrupedos (lobos ?); el elaborado diseño geométrico de su falda presenta, en el centro, la imagen de un pez de gran tamaño, figura que convierte también a esta divinidad en la Señora de los animales marinos, y, en definitiva, en una "diosa del mar" (4).

Sin embargo, la gran diosa del Mediterráneo estaría llamada a ocupar un papel secundario en el mundo griego, y quedaría subordinada al dios venido con los aqueos, cuya imagen empieza a ser frecuente en la cerámica pintada desde el siglo VIII. Ejemplo de ello es una crátera argiva decorada por el Pintor de Atenas (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, inv. 877) (lám.I, IV,3) en el último cuarto de la octava centuria, en cuya panza podemos contemplar a una figura masculina, situada en la banda decorativa central, en actitud de domar a dos caballos; debajo de los cuerpos de los caballos el pintor ha representado un pez, y ha enmarcado la escena, lateralmente, con los característicos círculos concéntricos del protogeométrico, que, como ya se ha señalado, son la última abstracción del octópodo prehelénico. El tema de la pintura se puede interpretar en conexión con el culto de "Posidón Hippios", padre y dispensador de los caballos, su primer domador, que, en el siglo VIII, sin embargo, comenzaba a ejercer su potestad sobre el dominio marino (simbolizado con la presencia de los peces y el pulpo).

Una significación análoga puede sugerirse para un ánfora procedente del heraion argivo, fechable en torno al 710 a.C., y conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (inv. 14173) (lám. I,IV,4), cuya panza muestra a un jinete empuñando en su mano las riendas y el látigo alusivas a la doma del caballo, y a ambos lados de él, dos decorativos y grandes peces como símbolo inequívoco de la soberanía de los mares; podemos estar, nuevamente, ante la presencia de un Posidón, ejerciendo su autoridad de "Despotes Hippon" (Señor de los caballos). Peces, delfines, barcos, escenas de naufragios y toda suerte de escenas relacionadas con el mar decoran las diversas formas cerámicas del

período geométrico en su fase final, para demostrar, una vez, más la trascendencia del mar en la vida y en la cultura de los primeros griegos.

En las postrimerías del siglo VII, Corinto inventó la técnica de las figuras negras o melanografía (5), cuya influencia habría de ser capital para la Historia del Arte griego. Además, fue en este momento cuando se fijó, más o menos definitivamente, la morfología de los vasos griegos. La preponderancia de la ciudad del Istmo fue contestada y amenazada, más tarde, por los alfares áticos, en la primera mitad del siglo VI, que habrían de imponerse como centros más brillantes de la producción cerámica. No sólo Corinto y Atenas fueron escenario de una sobresaliente producción cerámica, sino que también otras muchas fábricas crearon formas e imágenes para perpetuar su genio creador, ya fuera en la Grecia oriental, en Laconia, en Beocia o en la Italia meridional.

El fin del arcaísmo fue la Edad de Oro de la cerámica griega, que produjo un sinnúmero de obras maestras, especialmente en Atenas, polis en la que proliferaron los encargos y las firmas de los artistas -como signo de prestigio- se multiplicaron. Apareció entonces una técnica nueva, la eritrografía o de figuras rojas, y sin embargo, ignoramos quien fue el inventor de este nuevo procedimiento, que puso en manos de los decoradores unos medios de expresión considerablemente enriquecidos; las relaciones se invirtieron pasando las figuras a poseer el color natural de la arcilla, y el fondo, el del barniz.

Dentro del admirable panorama artístico que pone ante nuestros ojos la cerámica arcaica, las representaciones de las divinidades marinas, con Posidón a la cabeza, ocupan un lugar sobresaliente desde el punto de vista iconográfico. Del taller de Corinto proceden una serie de representaciones de Posidón y Anfítrite, realizadas a principios del siglo VI a.C., que fueron sacadas a la luz en el témenos o recinto sagrado de Posidón en el istmo de Corinto, lugar que como se ha señalado anteriormente fue uno de los centros más importantes del culto al dios del mar, por lo que la destinación de estos "pinax", o placas votivas, de cerámica

pintada no resulta nada extraña. Parece probable que fueran dedicados por los marineros de Corinto, que elevaban con frecuencia sus plegarias a Posidón.

Estos "ἀνὰ τεματα" o exvotos, muestran a Posidón representado de varias formas diferentes: así, por ejemplo le podemos encontrar sólo, desnudo, en actitud de combate, atacando con su tridente al enemigo, o bien sosteniendo un tridente y un pez en la mano, montado a caballo o sobre un delfín. En otras ocasiones galopa a la grupa de un terrible monstruo de las profundidades con una sierpe marina en su mano izquierda y un tridente en la derecha, o sosteniendo una lanza en su mano, etc.

Asimismo Posidón aparece, con frecuencia, al lado de su esposa, Anfítrite, montados ambos sobre un carro tirado por caballos, tal vez en escenas que representan las nupcias de ambos dioses, seguidos de una procesión formada por otros dioses. Las divinidades aparecen majestuosas, representadas en riguroso perfil y engalanadas con largas túnicas inmóviles, pero de trazos graciosamente diseñados. En una de estas placas Anfítrite recoge el velo que le cubre la cabeza con la mano, gesto que es habitual en las ceremonias de matrimonio ("hierogamos"). El Anticuario de Berlín conserva una nutrida serie de estos fragmentos cerámicos, cuya importancia religiosa e iconográfica es indiscutible, porque su trascendencia posterior, en ambos sentidos, sería muy notable (láms. I,IV,5-9).

La temática de las divinidades marinas también se dio en los talleres beocios arcaicos, como prueba un "lekithos" conservado en el Museo del Louvre en el que un ser híbrido mitad hombre-mitad pez, que pudiera ser Nereo o Tritón transporta a través de las aguas a un personaje masculino, posiblemente Herakles. Este extraño dios marino es una criatura fantástica cuya iconografía -no muy bien definida- se ha complicado de modo insólito, mezclando las formas del ser marino con las de la Quimera (f.I,IV,2). En un cántaro o "Kiathos" con forma de cabeza de jabalí, procedente asimismo de Beocia, surca las aguas otro dios

marino, Nereo o Tritón, escoltado por dos delfines, que sostiene en sus manos un pez y un atributo de poder respectivamente (lám.I,IV,10).

La influencia de las decoraciones corintias de rosetas y animales fue bastante notable en los vasos beocios, como ocurre en un ánfora realizada en la primera mitad del siglo VI, y conservada hoy en el Castillo de Ashby (Gran Bretaña) (lám.I, IV,11). La iconografía de la pieza es muy interesante para nuestro trabajo, porque mientras la panza está decorada con un cortejo dionisiaco, en el cuello del recipiente, por ambas caras, se han representado figuras de tritones, y, como veremos en el desarrollo de los capítulos siguientes, la coincidencia de motivos del "thíasos" marino con otros del "thíasos" báquico, fue un hecho muy reiterado durante toda la Antigüedad, llegando incluso a sobrepasar la barrera histórica de la Edad Media, como demuestran algunos marfiles bizantinos (6).

Atenas pasó a ser el taller más destacado de toda Grecia en la fabricación de cerámica; los maestros áticos trabajaron prolíficamente, adaptando a su genio particular las figuras negras inventadas en Corinto, y produjeron obras maestras desde fechas muy tempranas. Uno de los temas más representados fue el de la boda de Tetis y Peleo, acontecimiento social de primer orden al que asistieron todos los dioses olímpicos; el conocido episodio decora un "dinos" perteneciente al primer maestro ático de nombre conocido, a Sófilos, conservado en la actualidad en el Museo Británico de Londres (lám.I,IV,12). Los dioses, precedidos por su mensajera, Iris, desfilan en procesión delante de la casa de los recién desposados; entre las divinidades están presentes Tetis y Océano, representado este último como un ser mitad hombre y mitad pez, hecho que no deja de ser excepcional (lám.I,IV,12).

El tema de las bodas de Tetis y Peleo se hizo muy popular, y lo encontramos, nuevamente, en el celebrado Vaso François, cratera de volutas encontrada en Etruria, realizada hacia el año 570 a.C. por Ergótimo (alfarero) y Clitias (pintor) (Florencia, Museo Arqueológico). Siguiendo el procedimiento más

usual, las escenas están dispuestas en frisos, y en el central, los dioses que acuden en procesión a felicitar a los esposos, casi en orden idéntico que en el vaso del Museo Británico; Doris y Nereo, los padres de la nereida "de los pies de plata", son los divinos asistentes del reino submarino, reconocidos gracias a sus nombres, indicados mediante escritura babilónica (láms. I,IV,13 y 14).

Otro de los asuntos representados con más asiduidad fue el de la lucha de Tritón con Heracles o de Nereo con Heracles (7). La manera de tratar el tema resultó siempre la misma, se puede decir que convencional: ambos personajes aparecen entremezclados, aferrados el uno al otro, como sucede por ejemplo en un ánfora del Museo del Louvre (lám.I,IV,15), o en el fondo de un "Kilix" conservado en el Museo Nacional de Tarquinia (lám.I, IV,16) donde las nereidas, como símbolo del mar, se han unido a la representación y efectúan una danza, tomadas de la mano, rodeando el tema central.

La misma temática puede seguirse en una crátera de columnas de realización ática firmada por Sófilos, entre el 600 y el 590 a.C. (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, inv. n. 9754) (lám.I, IV, 17). Heracles aferra con fuerza a Nereo (o Tritón) para que le desvele el lugar secreto donde se encuentra el país de las Hespérides, mientras otras divinidades del Olimpo se sitúan a ambos lados del grupo central (se puede identificar a Hermes, por ejemplo, que, a la derecha de Nereo, ostenta el característico caduceo). Por lo que respecta a la iconografía de Nereo cabe mencionar dos particularidades: de su potente cola marina surge un prótomo de serpiente, como si se tratara de una quimera, y, por otra parte, lleva en su mano una sinuosa sierpe marina, atributo que le convierte en una de las divinidades primordiales del Océano. En otras representaciones pictóricas aparece el anciano Nereo, que con aspecto completamente humano (8), presencia este combate acompañado por alguna de sus hijas, como ocurre en un ánfora conservada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (lám. I,IV,18).

Tritón puede aparecer sólo en las cerámicas pintadas, como demuestra, por ejemplo, el fondo de un "Kylíx" del Museo del Louvre (lám. I,IV,19), en el que las escamas de su poderosa cola marina han sido señaladas con pródigo detalle; pero, también en este caso, la iconografía de Tritón está muy cercana a la de Nereo, puesto que el artista le ha representado como un ser de blancos cabellos y larga barba, rasgo físico que conviene más a la personalidad anciana de Nereo que al joven hijo de Posidón y Anfítrite.

Los artistas del arcaísmo final no se olvidaron en sus representaciones del dios del mar. Posidón, aparece decorando un buen número de vasos, entre los que merece ser mencionado el fondo de un hermoso "Kylíx" atribuido a Olto, conservado hoy en el Museo del Louvre (lám.I,IV,20). El dios está de pie, en actitud de avanzar, pero dirigiendo su mirada atrás; y va ataviado con larga túnica (chitón), y con sus manos sostiene, respectivamente, un delfín y un tridente. Posidón puede manifestar su divina presencia montado en un caballo marino, como nos muestra su imagen situada en el fondo de un Kilix conservado, asimismo, en el Museo del Louvre, la del no menos bello "skiphos" del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (lám. I,IV,21), o la que aparece en un "lekithos" conservado en el Ashmolean Museum de Oxford, del año 520 aproximadamente (lám.I, IV,22).

El toro, otro de los animales preferentemente consagrados y sacrificados a Posidón, y símbolo de fortaleza y poder en las culturas mediterráneas, le sirvió a veces de montura, como en un ánfora del Museo de Wurzburg, fechable en torno al año 510 a.C. (lám.I,IV,23). Pero, en todos los casos, sobre caballo o toro, el dios del mar lleva su atributo de poder, el tridente, que hace incuestionable su identificación.

Fueron también muy frecuentes las escenas en las que Posidón aparecía junto a otros dioses. En el Olimpo presencia el nacimiento de Atenea, tal y como nos lo muestra un exquisito "pixis" procedente de Tebas, realizado en Atenas

hacia el año 560 a.C. (París, Museo del Louvre) (lám.I,IV,24). En el mismo escenario divino, ahora junto a Apolo, Artemis y Leto, aparece Posidón con su delfín y su tridente, y a su lado un becerro, para decorar un ánfora del Museo de Boston (lám. I,IV,25).

Otras pinturas realizadas en los últimos años del siglo VI, nos permiten ver a Posidón formando parte en asambleas y banquetes de dioses, así como luchando con los gigantes o presenciando escenas de carreras de carros; de esta última forma le vemos en una hidria del Palacio de los Conservadores de Roma (lám.I,IV,26), en cuya parte alta se ha representado el mítico combate entre Heracles y Nereo, rodeados por figuras de nereidas.

En el último cuarto del siglo VI a.C. destacó un maestro llamado el pintor Amasis, quien no dejó de ocuparse de Posidón en la decoración de sus obras. Una de sus obras maestras en forma de ánfora presenta al dios marino luchando con la inteligente Atenea por la soberanía de la tierra del Atica (París, Louvre), personajes entre los cuales el alfarero firmó su pieza con la siguiente inscripción: "Amasis me ha fabricado" (AMASIS MEPIOIESEN) (lám. I,IV,27).

Un "olpe" realizado, también, en el taller de Amasis representa a Posidón, esta vez en el Olimpo, en cuya presencia -junto con la de Atenea y Hermes- ha sido introducido Heracles (lám.I,IV,28). La gran calidad de las obras de Amasis revelan el trabajo de un miniaturista dotado de un acusado sentido del detalle ornamental; esta calidad se manifiesta, asimismo, en otra ánfora conservada en el Museo de Boston, en la que se puede apreciar como Tetis entrega las armas a su hijo Aquiles (f.I,IV,3), armas que fueron forjadas por Hefaisto, su obra maestra, por lo que el tema pasaría a ser frecuente también en la época clásica. Las figuras de esta pieza son majestuosas, por tratarse de una de sus últimas obras, quizá bajo la influencia de otro de los grandes maestros del momento, Exequias.

Una de las representaciones de iconografía más original que los pintores de vasos griegos dieron al dios del mar, es la que aparece en un "kylix" ático de figuras negras, procedente de Tanagra (Beocia), fechable en torno al año 480 a.C. Sobre uno de los lados exteriores está representado Posidón (identificado por su tridente), que cabalga sobre una gran figura femenina de cuerpo humano y cola pisciforme; esta imagen podría ser una tritonisa (porque lleva una caracola en su mano izquierda) o acaso una divinidad preolímpica, dado su enorme tamaño, como Tetis o Doris; la presencia de figuras femeninas a los lados de las figuras principales, muy posiblemente nereidas, refuerza el hecho de que pudiera ser Doris o Dóride, su venerable madre. Sea como fuere, la iconografía de la presente copa es excepcional (lám.I,IV,29).

Se puede decir que con Exequias, las figuras negras con decoración alcanzaron el grado óptimo, el máximo de sus posibilidades, y el cénit de la perfección. Como buen ejemplo de ello cabe destacar un "kilix" conservado en la Galería de Antigüedades de Munich, en cuyo fondo navega Dioniso sobre el mar (lám.I,IV,30), en una nave cargada de viñas, como usurpando por un momento la soberanía de los mares a Posidón, después de haber convertido en delfines a los piratas tirrenos que pretendían secuestrarlo:

"...Entonces empezó el maravilloso suceso. Baco resplandeció cubierto de pámpanos y agitando el tirso. Le rodeaban linceos, tigres y panteras. Poco a poco, en cada uno de los raptos se iba operando un cambio espantoso. Empezaron unos a ennegrecerse y a disminuir. Se cubrieron como de escamas. Otros veían sus brazos convertidos en alas. Aquellos, ya peces, se zambullían en el mar. Estos, ya aves, revoloteaban graznando..." (Ovidio, Metamorfosis, Libro III, IV).

Sensibilidad y absoluto dominio de la técnica se unen en el trabajo de Exequias para crear una obra maestra del Arte, un verdadero homenaje a la belleza.

En un "lekithos" de fondo blanco, realizado hacia el año 500 en Eretria por el llamado Pintor de Edimburgo, y conservado hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (inv. n. 1130) se puede contemplar otro de los temas marinos trasunto de la narración homérica: Ulises, atado al mástil de su barco, escucha el canto de las sirenas (lám. I,IV,31). El marino, que luce túnica corta y un "pétasos" o sombrero típico de los viajeros en su cabeza, escucha la melodía mortífera que produce la doble flauta de la falaz criatura marina; ésta, que posee cabeza y brazos humanos, grandes ojos y hermosa cabellera, yergue su aviforme anatomía sobre un elevado pilar circular, desde el cual intenta cautivar al astuto Ulises.

Insólita resulta, asimismo, una representación pictórica de un "oinochoe" de figuras negras, procedente del cementerio de Ritsona, en Beocia, realizado hacia el año 500 a.C. (Tebas, Museo Arqueológico, R. 46.83) (lám.I,IV,32). El pequeño vaso muestra un fondo amarillento en su frente, decorado con una escena marina: un barco, cuya cabina está adornada con un "ojo apotropaico" navega hacia la derecha y su proa (en forma de animal) está sumergida en las negras olas. En el puente hay un remero desnudo, y sentado sobre la plataforma de proa un hombre vestido que dirige hacia él su mano izquierda extendida, en la que sostiene una corona, como si fuera a coronarle. Dos delfines están nadando en el agitado mar, mientras sobre las olas, una figura femenina alada, con la cabeza vuelta hacia el barco, en actitud de guía. Esta escena, de carácter mitológico sin duda, es única y todavía no se ha encontrado para ella una interpretación iconográfica satisfactoria, si bien nos atrevemos a sugerir que la figura femenina pudiera estar en relación con la creencia en una divinidad conductora de los navíos a buen puerto, tal vez Afrodita Limeneia (Afrodita del buen puerto), o Atenea, en alguna de sus advocaciones locales, como variante de la diosa tetráptera, la Astarté fenicia.

Las figuras negras continuaron vigentes durante el siglo V, e incluso, su uso se extendió hasta el siglo II para la decoración de las "ánforas panatenaicas"; sin

embargo, tras el año 530 a.C., los pintores más avanzados emplearon una técnica nueva, la de figuras rojas, que les ofrecía posibilidades de expresión y emoción mucho mayores. Entre los primeros artistas en utilizar la técnica eritrográfica destaca el pintor de Oltos, al que en líneas precedentes hemos visto utilizar la figura negra.

El verdadero protagonista de las aventuras míticas de los inicios del siglo V fue el héroe ateniense por antonomasia, Teseo, cuyas audaces empresas se narraron en infinidad de oportunidades pictóricas. Como colofón a este breve recorrido por la cerámica griega de las postrimerías del arcaísmo, es muy digno de mención un "kylix" de otro de los grandes, de Eufonio, encontrado en Cerveteri (Italia) y actualmente en el Museo del Louvre (lám.I,IV,33). Teseo es recibido en el reino de Posidón, en las profundidades marinas, donde ha sido transportado, a manos de un complaciente tritón hasta la presencia de Anfítrite. La soberana del mar le recibe sentada en su trono, desde el que le entrega el anillo que el héroe ha bajado a buscar junto con una corona como símbolo de victoria; detrás de ambas figuras está Atenea, la diosa protectora del héroe. La medida compositiva, llena de nobleza, y el rítmico rigor del minucioso dibujo están preludiando el ya cercano estilo severo.

b. La escultura y las artes decorativas.

La escultura griega empezó a tomar importancia capital partir del siglo VII a.C., forjándose lo que habría de ser la base de toda la escultura griega posterior con la creación de los arquetipos fundamentales, el "Kouros" y la "Koré", gracias a los cuales se podrían seguir, en adelante, la evolución de los tipos masculinos y femeninos; en tales tipos el artista impuso la experiencia de su observación cada vez más agudizada, unida a la estilización decorativa precedente. Frontalidad y rigidez, de ascendencia egipcia, son las notas estilísticas que

caracterizan a estas figuras, entre las que también abundan los oferentes y los jinetes, siendo infrecuentes, sin embargo, las escenas mitológicas con uno o varios personajes.

Siguiendo el modelo propuesto por los Kuroi, encontramos algunas estatuas realizadas en bronce, durante los años medios del siglo VI, que representan a Posidón. Para ilustrar esta idea baste una pequeña estatuilla de apenas doce centímetros de altura, conservada en el Museo de Louvre, en la que se sigue un esquema "apolíneo". Los brazos y las piernas de la figura permanecen todavía pegados al torso, como sucedía en las más primitivas estatuas-bloque. Aunque tradicionalmente se identifica esta figurita con Posidón, el dios marino no lleva, en cambio ningún atributo característico de su dominio (f.I, IV,4).

Algo más avanzado es el Posidón llamado de Ugento, realizado en bronce hacia el año 525-500, que se conserva en la actualidad en el Museo Nacional de Tarento (lám.I,IV,34). El dios, siguiendo la tipología propuesta por los Kuroi, aparece desnudo, pero sus brazos se han separado del cuerpo para sostener el tridente, hoy desaparecido, y la pierna izquierda, adelantada, sugiere actitud de avance. El cabello, recogido en la frente por una diadema, cae trenzado sobre sus hombros, como ocurre exactamente en las estatuas de los atletas.

Otra peculiar escultura del dios, realizada en terracota, es la que, procedente de Malessina (Peloponeso), conserva en la actualidad el Museo Británico de Londres (lám.I,IV,35). La obra, de estilo arcaizante, debe fecharse, en el siglo VI, y en ella, el barbado y majestuoso dios, ataviado con túnica y manto (chitón e himation), se identifica por sus atributos de iconografía: el delfín y el tridente (hoy perdido).

Por lo que se refiere a la escultura monumental, también fue el arcaísmo la etapa en la que se plantó la semilla que habría de germinar más tarde y que produciría obras cualitativamente excelsas. Uno de los ejemplos más

significativos de la escultura arquitectónica de principios del siglo VI a.C., es la composición del frontón occidental del "antiguo templo" de Atenea Polias, en la Acrópolis de Atenas (Museo de la Acrópolis) (láms.I,IV,36 y 37), edificio que debió de alzarse hacia el 570 o 560 a.C., en el lugar inmediato a la fachada sur del Erecteion (11).

El motivo central del tímpano serían dos leones acometiendo a un toro, flanqueado a los lados por Heracles venciendo a un "demonio" marino, acaso Tritón o Nereo, en el lado izquierdo, y por un demonio de tres torsos humanos y cola serpentiforme acaso como personificación del agua, el fuego y el aire, las tres fuerzas de la naturaleza, situado en el lado derecho. Esta última figura, se conoce popularmente con el apelativo de "Barba Azul" (lám.I,IV,37), podría representar a Proteo, la divinidad marina inestable como el medio que habitaba - en contraposición al medio terrestre- que tenía el don de la transformación, si bien cabe sugerir la posibilidad de que pudiera ser, nuevamente, Nereo que, asimismo, podía convertirse en agua fuego y viento. Si fuera éste último personaje el representado, la composición del frontón narraría, de forma unitaria, el célebre episodio mítico según el cual Heracles, para conocer la ubicación del Jardín de las Hespérides, después de ser informado por las ninfas del río Erídano entró en combate con el dios marino Nereo, que adoptó sus variadas formas para evitar su respuesta (lado derecho), y que finalmente sometido por la fuerza del héroe tuvo que desvelar su secreto (lado izquierdo) (12).

El condicionamiento espacial impuesto por la disminución del tímpano se resolvió situando, en ambos extremos del mismo, las colas serpentiforme y marina de los "daimones" o divinidades representadas. Un intenso cromatismo, del que se conservan claras huellas, daba gran viveza al conjunto, pormenorizando cada uno de los detalles. En la misma línea estilística e iconográfica se encuentra el bajorrelieve del templo de Assos (Asia Menor), en el que de una manera esquemática y plana se ha representado, asimismo, la lucha de Heracles con Nereo (9).

La escultura aplicada a las artes decorativas también contó con algunas representaciones mitológicas, y entre ellas se puede seguir el rastro de las divinidades marinas que nos ocupan. Buena muestra de ello son unos tritones jónicos que decoraban el asa de un vaso procedente de Pompeya, actualmente en el Museo Nacional de Nápoles (f. I,IV,5).

Las artes decorativas siguieron, en general, las mismas tendencias que la pintura de vasos y la escultura a lo largo del transcurso de la sexta centuria. La calidad de las obras producidas, especialmente por los grabadores de cuños de monedas, solía ser bastante elevada. Bajo la influencia oriental, las gemas empezaron a ser cortadas con una rueda que permitía trabajar con piedras más duras, como la cornalina, el ágata o la calcedonia, y darles formas nuevas, como por ejemplo la del escarabeo egipcio.

En estas **gemas talladas** vemos al dios del mar: sobre un hipocampo empuñando su tridente en unas, mientras en otras aparece de pie, arrodillado o cabalgando sobre un pez; pero, en todas ellas lleva como atributos el pez y el tridente. Por su calidad y variedad temática destacan los escarabajos de cornalina que se guardan entre los tesoros del Museo Cagliari (Cerdeña), procedentes de la Necrópolis de Tharros, fechables en torno al año 500 a.C. (10), pero sería en el período clásico cuando el arte glíptico alcanzaría en Grecia su máximo desarrollo y esplendor.

La **moneda** es una invención de la Grecia asiática, que en el siglo VI a.C. se difundió por todo el mundo griego. Todas las ciudades más importantes, con la excepción de Esparta, emitían sus propias monedas hacia el año 500, estampando sus respectivas "facies" con diseños particulares. En la Magna Grecia, la ciudad de Posidonia, produjo unas series de acuñaciones en los años finales del arcaísmo (530-490 a.C.) que muestran la efigie del dios del mar, generalmente de

pie en las "stateras" de plata, desnudo, con una clámide que cae sobre sus hombros, y empuñando su tridente (láms. I,IV,38-41).

Pero, también Posidón apareció montado sobre el más querido de sus animales, el caballo, como nos lo presentan los tetradracmas realizados por los mismos años en dicha ciudad (láms.I,IV,42-43), en los que el tratamiento de la anatomía y el estudio muscular no está tan cuidadosamente tratado como en las "stateras", sino que es muy esquemático, tal vez dando más importancia a los atributos de poder que a la propia imagen. Las monedas de Posidonia tuvieron una larga pervivencia, y durante todo el período clásico se produjeron acuñaciones de este tipo con representaciones análogas: la moneda mantiene durante un período de tiempo más dilatado las tradiciones iconográficas.

Una "statera" procedente de Tarento (lám.I,IV,44) presenta, asimismo, una escena marina: en ella está acuñadas las imágenes de un delicado hipocampo que se desplaza por el mar, y a Phalanto o Taras (héroe epónimo de la ciudad) cabalgando sobre el delfín, motivo iconográfico que será muy frecuente en el período clásico.



f.I,IV,1. Anfora beocia. Artemis como "Potnia Theron". 700 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



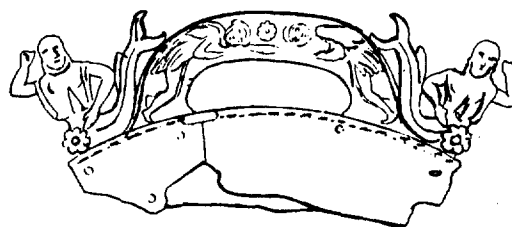
f.I,IV,2. "Lekithos". Nereo o Tritón. Siglo VI a.C. París, Museo del Louvre.



f.I,IV,3. Anfora. Pintor de Amasis. Tetis y Hefaisto. Boston, Museo de Bellas Artes.



f.I,IV,4. Posidón. Bronce. Siglo VI a.C. París, Museo del Louvre.



f.I,IV,5. Asa de vaso con decoración de tritones. Siglo VI a.C. Nápoles, Museo Nacional.

2. Período clásico.

Cuando el mundo griego vio finalizar en sus territorios las Guerras Médicas (480-479 a.C.) se abría una nueva y brillante etapa en la historia y civilización griega, el llamado período clásico, que, a grandes rasgos, se extendería hasta la ascensión al poder de Alejandro Magno, en el año 330 a.C. Sin embargo, sería un error considerar este siglo y medio como un bloque monolítico, tanto histórica como culturalmente, por lo que los historiadores distinguen varias fases dentro del mismo.

Un primer momento (480-450), que se ha convenido en llamar "estilo severo" representa al helenismo vencedor de un peligro mortal, y propone unas formas más austeras, cuya ambición principal es la de acercarse a la realidad; en materia artística, las posturas se liberan de los convencionalismos y las telas de las vestiduras llaman la atención por su simplicidad, por la densidad de su materia. El "estilo severo" resultaba muy apropiado para la dignidad de los dioses, cuyas representaciones son muy numerosas.

El gran período clásico es el que corresponde a la generación del 450 al 420 a.C. La preeminencia política, como líder de la "Confederación de Delos", la posee Atenas, ciudad que descuella también en el terreno artístico. Pericles confía a Fidias la reconstrucción de la ciudad de Atenas, donde tiene lugar una política de grandes realizaciones arquitectónicas, cuyo máximo acierto es el cálculo meditado de las diversas correcciones de los efectos ópticos. Todo se halla subordinado al *vóus*, la razón, que preside el arte de la época de Pericles.

Las formas humanas que se crean son símbolos que exaltan el autodomínio, la fuerza tranquila o la confiada serenidad. Los elaborados cálculos matemáticos, sobre las proporciones, originan un modelo de "Belleza Ideal", un canon, válido para dioses y para mortales; porque hombres y dioses comulgan una misma fe, como exalta la ornamentación del Partenón. En todas las artes hallamos un

vívido deseo de crear formas serenas y rostros perfectos cuya mirada fija tiene el color de la eternidad. Los episodios míticos en general, y los de las divinidades marinas en particular, abundan en todas las artes de este período.

Sin embargo, el momento que parecía ser inmutable fue breve porque todo sufrió un vuelco con las Guerras del Peloponeso (432-404), y con la desaparición de Pericles y Fidias. A medida que estas guerras producían cansancio y desmoralización, el arte optaba por intentar ocultar la trágica situación a base de exhuberancia y preciosismo. Con el regreso de la aristocracia al gobierno de Atenas, volvió también el estilo jónico, más rico y decorado, y los cuerpos mostraron, bajo los paños mojados fidíacos, posturas menos serenas, y formas más blandas.

La derrota de Atenas por Esparta originó una meditada introspección que daba cabida a nuevos temas mediante los cuales el artista dejaba entrever, de forma discreta, su sensibilidad. Una cierta melancolía acudía a los rostros, ya abandonados por la seguridad; había llegado la hora de Sócrates, la hora de la interrogación, en la que el individuo pasó a ser lo más importante. El recurso a los mitos se hizo algo más raro, aunque a veces sirvió de etiqueta para presentarnos las escenas domésticas, que triunfaron sobre todas las demás.

Por lo que respecta al ámbito marino, las consecuencias navales griegas, desde el año 800 en adelante, fueron un factor decisivo en el progreso del país; las ciudades que estuvieron más estrechamente vinculadas al mar, fueron también las que más se desarrollaron financiera, social, política y culturalmente, mientras las comunidades más atrasadas fueron las situadas en regiones alejadas de la costa. El acontecimiento histórico que generalmente delimita la transición entre la época arcaica y la clásica es la derrota de la expedición persa contra las ciudades-estado griegas. Y tales victorias fueron debidas, sobre todo, al poder naval de los aliados griegos, así como a su experiencia y a su habilidad marinera.

Otro factor crucial fue el hecho de que en el año 510 a.C., Clístenes y sus seguidores establecieran la primera democracia en Atenas.

La política exterior ateniense fue el resultado de su relación, directa o indirecta, con el mar; su política comercial llevó inevitablemente a los atenienses a un conflicto con sus aliados; de hecho, el más importante de estos conflictos, la Guerra del Peloponeso, tuvo como causa primordial, el interés -económico- de las diferentes ciudades portuarias.

a. La cerámica pintada.

Durante el "estilo severo", la cerámica se mantuvo al altísimo nivel que había alcanzado en los últimos años del arcaísmo. Los pintores habían logrado la "perfección" en la decoración, y se inspiraron, fundamentalmente, en la mitología, pero también en la vida cotidiana. La victoria ante los ejércitos persas hizo entrar en una lenta decadencia al arte del vaso pintado ateniense, sometido a la industrialización; los ceramistas dejarían de ocupar el lugar de elegidos que antaño disfrutaron.

Al final del siglo V se asiste al nacimiento de escenas femeninas en las que los ropajes se perfilan y pliegan de modo artificioso, a base de trazos casi caligráficos. En el siglo IV, si se dejan al margen los vasos áticos del "estilo de Kertch" (realizados en honor de los príncipes bárbaros de Crimea), las fábricas propiamente griegas se extinguieron. Sin embargo, las jóvenes escuelas de la Italia meridional y de Sicilia, recogieron la antorcha de la tradición cerámica, si bien intentaron volar con su propia personalidad artística. Los talleres más destacados de Apulia, Sicilia, Campania o Paestum, cesaron en su actividad al finalizarse la cuarta centuria.

Son innumerables los vasos de este período, en especial los del siglo V, que evocan la temática relacionada con el dios del mar y con los componentes de su "thíasos", que están presentes en copas, ánforas, hidrias, olpes, lekithos o en cualquier otra forma cerámica; todas son válidas para hacer un cumplido homenaje al mar y a sus dioses. Estos temas son una prolongación de aquellos que se habían desarrollado en el período arcaico, pero enriquecidos sustancialmente con no pocas variantes iconográficas, como veremos a continuación. En primer lugar, atendiendo a la imagen de la divinidad principal, a Posidón, se puede decir que se han producido cambios significativos desde el punto de vista iconográfico. Su figura sigue siendo majestuosa: se le representa barbado, pero algo más joven, en una etapa de plenitud y madurez física, como reflejo de ese "Ideal de Belleza" al que los hombres y, por ende, los artistas aspiraban. Sus atributos son, como en la etapa anterior, el tridente y los peces (especialmente delfines) que, por lo general, le acompañan en todas las representaciones.

Las túnicas cortas, plagadas de finos pliegues a la moda jónica, pasan a ser frecuentes vestiduras del dios del mar, junto con el chitón e himation, tan habituales en el período arcaico. Sin embargo, en algunas representaciones, Posidón aparece completamente desnudo, o sólo cubierto por un manto que le cae sobre los hombros o que cubre la parte inferior de su cuerpo. Aunque el pelo puede ser largo en algunas de sus representaciones -como en la etapa anterior-, es más usual verle, durante el clasicismo, con el pelo corto, ceñido por una corona de laurel en la frente, como símbolo de victoria alusivo al poder del dios, y acaso al triunfo del poderío naval. Se ha podido vislumbrar, que la tradición iconográfica se mantuvo en cierta medida, pero, poco a poco, apareció una nueva imagen del dios del mar, forjada como lógica respuesta a los nuevos tiempos. Esta nueva imagen de Posidón, puramente formal, no implicó su pérdida de majestad, sino que, por el contrario, es claro reflejo de su actualidad religiosa.

En los vasos pintados del período clásico, Posidón aparece sólo en menor proporción numérica que en la etapa anterior, bien porque el paso de los años fue forjando numerosas leyendas en torno a su figura que se harían muy populares, bien porque junto a un dios tan poderoso como Posidón se fueron sumando las figuras míticas secundarias, los comparsas que integraron su cortejo de servidores y acompañantes, el "thíasos" marino. Posidón aparece sólo, de pie, sosteniendo el tridente y un delfín en sus manos en una preciosa ánfora panatenaica de la primera mitad del siglo V a.C. conservada en el Museo Metropolitano de Nueva York (lám.I,IV,45), cuyo esquema es frecuente dentro de este período, por lo que puede considerarse como un verdadero prototipo.

En numerosas representaciones encontramos a Posidón formando parte de las escenas olímpicas, entre los más preeminentes, como aparece, por ejemplo en el "Nacimiento de Atenea", donde suele ocupar el lugar más cercano a Zeus, en compañía de su esposa Anfítrite y los demás olímpicos (13). Al lado de la diosa de Atenas, aparece Posidón en un buen número de vasos pintados, entre los que bien merece ser señalada una "crátera" realizada en los talleres campanos del sur de Italia, allá por los años medios del siglo V a.C. La obra, que conserva actualmente el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, ha sido atribuída al "pintor de la libación" y representa el conocido certamen entre ambos dioses, en el que Atenea ha concedido un olivo y Posidón un caballo; una victoria alada y dos varones, quizás antiguos héroes míticos, presencian la escena (14).

Una "hidria" ática de figuras rojas, encontrada en el cementerio clásico oriental del ágora helenística de Pella (Pella, Museo Arqueológico, n. 80514) presenta, una vez más, la lucha entre Atenea y Posidón por la soberanía de la tierra del ática. En el centro de la composición, que también es el centro de la acción, ambos dioses luchan violentamente uno contra otro, ella con su lanza y él con su tridente. Sobre las cabezas de ambos dioses, se sitúan las figuras de sus respectivos acompañantes: Anfítrite, que observa el acontecimiento con gesto de asombro, y un joven trompetista (tritón ?) sirven de cortejo a Posidón, mientras

que el joven Dioniso , montado en una pantera y varias victorias forman la cohorte de la diosa Atenea (lám.I,IV,46). Cécrope, el mítico rey de Atenas, y Nereo, el Viejo del Mar, contemplan la escena desde abajo, mientras que en la parte superior están Artemis, Apolo y Hermes, divinos asistentes y jueces de la disputa. Sin embargo, el tema principal de la composición es, junto a las proezas de los dos combatientes, su inesperada reacción ante la intervención de Zeus, que, forma, en relación con los otros personajes principales, una línea compositiva diagonal, que atraviesa el recipiente desde arriba hasta el extremo opuesto inferior. Este vaso pintado es una novedosa e importante adición a la iconografía del bien conocido episodio mítico, de la que restan tan sólo unos pocos ejemplares en el arte griego de la Antigüedad. Su cronología es inmediatamente posterior al frontón occidental del Partenón.

El Museo del Ermitage (San Petersburgo) cuenta entre sus colecciones con una "hidria" de Kertch (Crimea), pieza notable, en la que el mismo tema de la "disputa" se reproduce, asimismo, de un modo similar al que Fidias plasmó en el frontón occidental del Partenón: alrededor de las figuras centrales, realizadas en relieve, están Dioniso, Cécrope y Anfítrite. Este vaso es un buen ejemplo de la etapa decadente de las figuras rojas (15).

El tema de la "disputa de Atenea y Posidón" resuelto como "pacto" entre ambas divinidades, como parece que fue en realidad, lo podemos presenciar en un "peliké" que se encuentra en el Museo Nacional de Tarento (lám.I,IV,47). Las dos divinidades han sido representadas de forma bastante sencilla: aparecen montando a caballo (acto propio de la personalidad ctónica de Posidón), y van ataviados con casco (atributo característico de Atenea); ambas divinidades están compartiendo el poder, y defendiendo como dos guerreros la ciudad que consideraban suya, Atenas, cuya tutela compartían, posiblemente frente a los ejércitos espartanos (Guerra del Peloponeso).

Son asimismo muy numerosas las pinturas de los vasos cerámicos en las que aparece Posidón junto a otras divinidades, bien en banquetes olímpicos - recepciones oficiales a los que asiste con Anfítrite-, presenciando la introducción de Heracles en el Olimpo o en muchos otros temas (16). Entre todos los ejemplos cabe citar por su excelente calidad y buen estado de conservación una "crátera" hecha en Atenas hacia el año 410 a.C., por el "pintor de Cécrops" (láms. I,IV,48 y 49), en la cual aparece Posidón coronado, recostado cómodamente, y ostentando como atributo distintivo el tridente; una "Nike" alada se acerca a su sillón para ofrecerle exquisitas viandas.

A los últimos años del siglo V o el inicio del siglo IV a.C. corresponde una monumental crátera de volutas de figuras rojas, un excelente ejemplo de trabajo ático exportado a los mercados etruscos de Italia, que pertenece a la Colección Jatta (Ruvo, sur de Italia, n. 1501) (lám.I,IV,50). En ella se ha representado uno de los temas del ciclo de los argonautas. El artista ha elegido el momento en que Talos (autómata de bronce creado por Hefaisto o Dédalo, el guardián de Creta, y el último representante en la tierra de la "Edad del Bronce"), perdiendo su invulnerabilidad por los hechizos de Medea, cae moribundo en brazos de los Dióscuros. El acontecimiento es observado por la propia Medea -vestida con indumentaria oriental-, tres argonautas, Posidón y Anfítrite, y una figura femenina que huye, posiblemente Europa, o una personificación de la isla de Creta.

Posidón y Anfítrite aparecen sentados a la izquierda de la escena principal, ambos con amanerado gesto y ataviados con mantos de finísimos pliegues, muy decorativos. Posidón es una figura de torso desnudo que ostenta un vistoso tridente, muy ornado, con su mano derecha, y su cabeza barbada, de clásico perfil, aparece coronada con laurel. Detrás de él está Anfítrite, también coronada con diadema de oro, y cubierta con un manto de pliegues muy "barrocos". La presencia de los dioses del mar en la escena alude al carácter marítimo de la expedición de los héroes del "Argo", nave que sería consagrada por Jasón, como

exvoto, a Posidón, en el santuario del itmo de Corinto. Los Dióscuros, gemelos hijos de Zeus y Leda, que serían divinizados como protectores de marinos, participaron de forma activa en la expedición de los Argonautas, y en esta ocasión les vemos sosteniendo el brillante cuerpo de Talos, junto a sus caballos.

Hacia el año 370 a.C. se puede fechar un "ánfora" de figuras rojas, realizada por la mano del "Pintor de Europa", procedente de Olinto, que se conserva hoy en el Museo Arqueológico de Tesalónica (n. 685, V. 90-91, 144) con el tema del Nacimiento de Afrodita, en presencia de Posidón, Hermes y un eros alado (lám.I,IV,51). La diosa emerge radiante desde el interior de una concha, de blanca policromía; a su derecha, en la orilla terrestre, se halla Hermes, apoyado en un pilar, desnudo y tocado con el "pétasos", sosteniendo en su mano el caduceo característico, mientras que a su izquierda un eros dirige a ella su brazo, en atento gesto, y Posidón, sedente en sus dominios marinos (señalados por las ondas y la presencia de un pez), contempla el evento, al tiempo que sostiene en sus manos un tridente y un pez.

Un "kylix" de Douris, conservado en el Museo del Louvre (lám. I,IV,52) representa a una pareja divina entronizada, que tradicionalmente se ha identificado con Nereo y Doris, ante la que acuden las nereidas. En nuestra opinión, parece probable que los personajes principales sean Posidón y Anfítrite en sus divinas nupcias, en el momento en que las nereidas, sus amables servidoras, acuden a ofrecer sus parabienes y su pleitesía.

La escena se sitúa, tal vez, en la residencia submarina de Posidón, en la que sentados en sendos tronos, y rodeados por peces, las dos divinidades reciben a sus invitados. Posidón tiende una mano hacia la nereida que encabeza el cortejo de las felicitaciones, mientras sostiene con la otra el tridente; a pesar de que sus pies no son visibles por el largo y lujoso chiton que le cubre, se puede decir que su aspecto es completamente humano (por lo general, Nereo tiene cola pisciforme). A su lado, Anfítrite, igualmente ataviada con ricas vestiduras lleva

su mano derecha a la cabeza para sostenerse el velo, en un gesto característico de las representaciones nupciales, y con la izquierda aferra un pez, testimonio de su importancia como divinidad marina. Tres dinámicas nereidas, hermanas de la desposada se encaminan hacia los recién casados, y tras ellas, otra figura femenina más majestuosa, con ropajes más largos y la cabeza tocada que aferra un pez con la mano derecha, pudiera ser Doris, la esposa de Nereo y madre de las nereidas.

Una cratera caliciforme de figuras rojas, realizada a principios del siglo IV y propiedad del Anticuario de Berlín representa un tema que se puede interpretar, asimismo, como el de las bodas de Posidón y Anfítrite (lám. I,IV,53); ante los preparativos de la boda, vemos al dios marino con un delfín y el tridente en sus manos, que, engalanado con una corona y un collar que cubre su pecho, recibe desde su trono los maravillosos presentes que le ofrecen sus iguales del Olimpo, invitados a la ceremonia. Varias figuras de erotes alados se disponen a lo largo del vaso, subrayando el carácter nupcial o amoroso de la representación.

Otro de los temas con el que Posidón suele ser asociado con bastante frecuencia es el de la "lucha contra los gigantes", bien sea contra Polibotes, Efialtes o con cualquier otro. La más conocida de estas luchas es la que mantuvo con Polibotes, a quien aplastó con un trozo de la isla de Cos, formando el islote de Nisiros. Este singular combate fue representado por Aristófanes de Erginos, presenciado por la suplicante Gea, en el fondo de un "kylix" que es propiedad del Anticuario de Berlín (lám.I,IV,54), o en otra copa conservada en la Biblioteca Nacional de París (lám.I,IV,55), donde no aparece, sin embargo, la figura de la Tierra Madre.

Durante el período arcaico, ya vimos cómo el héroe ateniense Teseo había alcanzado una gran popularidad, que en el mundo clásico encontró su lógica continuación, dada la supremacía de la ciudad de Atenas. Una "hidria" ática del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (lám.I,IV,56) está decorada con el

tema de Teseo en las profundidades marinas para recoger el anillo que el tirano Minos ha dejado caer al agua: en este ocasión es Posidón mismo, montado sobre un impresionante caballo marino, quien tiende la mano al joven héroe, mientras con la obra sostiene su tridente. El mismo tema fue tratado de forma análoga, pero con la inclusión de la presencia de Anfítrite y de las nereidas, en un vaso de la colección Jatta, hallado en Ruvo (Italia) (17).

La mitología griega atribuía a Posidón un considerable número de aventuras amorosas, dada su condición original de dios germinador de la tierra, entre las que son frecuentes las persecuciones a mujeres y a diosas. El tema se hace eco en los vasos pintados, en los que vemos al dios persiguiendo a hermosas doncellas o ninfas para conseguir sus favores; el más popular de estos episodios amorosos fue el de Amímone, una de las danaides, y por ello se representó en múltiples ocasiones. Entre ellas cabe destacar un "lekithos" atribuido al "pintor de Phiale" (lám. I,IV,57), actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York, así como la "hidria" ática del mismo museo (lám. I,IV,58), realizada a principios del siglo IV por el "pintor de Erbach".

Asimismo, de entre los vasos cerámicos pintados con el tema de Posidón y Amímone sobresale una "hidria" de figuras rojas decorada por el "Pintor de Egisto", realizada en los alfares áticos hacia el año 470 a.C. (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 1174α) (lám.I,IV,59). Posidón, ataviado con chitón e himation corto, intenta agarrar con sus manos a Amímone, que ha invocado su ayuda para liberarse de un sátiro; por detrás de Posidón otra figura femenina, posiblemente una de las danaides hermanas de Amímone, se lleva la mano a la cabeza, mientras que el tridente, clavado en las rocas de Tesalia por el dios del mar para hacer surgir una fuente, aparece en el lado opuesto, situado detrás de la figura de la doncella.

El mismo tema ha sido representado en una cratera ática caliciforme, procedente de Beocia, y realizada en los primeros años del siglo IV (Atenas,

Museo Arqueológico Nacional, n. 12196) (lám.I,IV,60). Posidón, sentado en el centro de la cara principal del vaso, con su tridente acude a salvar a Amímone, incomodada por la presencia de los sátiros, representados alrededor de las figuras principales. Afrodita, situada a la izquierda de Posidón, es tal vez el símbolo de sus amores, y en la parte inferior, la presencia de un ánfora puede aludir, acaso, a la fuente de Lerna, originada al clavarse el tridente de Posidón en el suelo (en la pintura se ha representado el cántaro debajo del tridente). Otra de las mujeres que Posidón persiguió fue Aitra, tema que fue asimismo recordado por la pintura cerámica, en varias ocasiones, sobresaliendo una "hidria" del Museo Vaticano (f.I,IV,6).

Una de las divinidades marinas cuya efigie no podía faltar en las representaciones cerámicas de este momento es el dios Tritón, antiguo habitante del mar convertido ahora en el hijo de Posidón y Anfítrite. Una idea bastante clara de su imagen en el arte griego clásico nos la ofrece el llamado "Pintor de Berlín", en un ánfora negra de exquisita ejecución que se conserva actualmente en el Museo de Harvard (U.S.A) (f.I,IV,7). El dios, todavía barbado, aparece de perfil, en actitud de avanzada, y sostiene en sus manos un delfín y un cetro, respectivamente; su cuerpo humano se cubre con chitón e himation, vestiduras bajo las que asoma una potente extremidad ictioforme rematada en forma de "cola de escorpión". De iconografía similar a la anterior, pero con el remate de la extremidad marina diferente, es una figura de Tritón, o acaso Nereo representado en la parte superior de un "rithon" en forma de esfinge, del Museo Británico (lám. I,IV,61).

El tema denominado tradicionalmente como "Lucha de Tritón y Heracles", en realidad lucha entre Nereo y el héroe, que había sido tan del gusto de los artistas del período arcaico, desapareció casi por completo en el mundo del clasicismo, en el que, no obstante, aún subsistieron, de forma excepcional, algunas manifestaciones en la cerámica pintada (19).

Nereo y las hermosas nereidas también constituyeron una fuente continua de inspiración para los artistas del período clásico. Nereo aparece representado en pocas ocasiones, dado que ha sido relegado a un rango inferior por Posidón. Suele ser un dios de luengas barbas, por su condición de "venerable anciano", que recibe preocupado, pero satisfecho, la noticia de que una de sus hijas ha sido raptada por Posidón, enlazando de este modo sus genealogías para siempre. Una de las más bellas imágenes que ha llegado hasta nosotros de Nereo es la que aparece pintada sobre un "pyxix" ático de figuras rojas, procedente de la isla de Egina, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (n. 1708), realizado hacia el año 460 a.C. (lám.I,IV,62).

Nereo es un hombre-pep, similar a Tritón, vestido con un chitón corto, que se dirige a una mujer que luce un himation sobre su cabeza, tal vez Doris, su esposa y madre de las nereidas, a quien Hesíodo denominó poéticamente como "la de hermosa cabellera". Un delfín bajo la figura de Nereo nos remite al paisaje marítimo en el que se desarrolla la escena. En el lado opuesto del "pyxix", está Posidón con su tridente, persiguiendo a Anfítrite que se refugia en un altar. Por la belleza dada a esta diosa marina, cuya figura es similar a otros cuatro vasos cerámicos, su artífice ha merecido el nombre de "Pintor de Anfítrite".

La iconografía de las nereidas experimenta también la lógica evolución durante el período del clasicismo. En todos los casos se trata de mujeres jóvenes y hermosas, que todavía en el siglo V aparecen recatadas, vestidas con las largas túnicas que se quitarían en el siglo IV para mostrar libremente sus cuerpos. Suelen ser figuras dinámicas, cuyo movimiento se refleja en sus nerviosos perfiles. Los atributos más comunes de las nereidas son los delfines, porque como ellos, las hijas de Nereo son aspectos positivos y gratificantes del mar, animales que estas divinas criaturas llevan en sus manos; en otras ocasiones, las nereidas cabalgan por el mar, a lomos de hipocampos y otros seres marinos de fábula, siendo muy frecuentes en los vasos áticos de los siglos V y IV, porque es evidente que estas ninfas marinas fueron gratas a los artistas de todas las épocas.

Después de Anfítrite, la más celebrada de todas las princesas del Mediterráneo fue Tetis, "la de los pies de plata", la madre de Aquiles, que fue cortejada por Zeus y Posidón. Tal preeminencia hizo que sus representaciones fuesen más numerosas que las de sus hermanas, y que además apareciera, en solitario. Para acercarnos a su iconografía, baste el llamado "Plato de Tetis", de finísima ejecución, conservado en el Museo de Bellas Artes de Boston (f.I,IV,8), en cuyo centro aparece su dinámica figura vista de perfil y ataviada con un chitón de menudos pliegues y cabeza tocada con gorro triangular. La nereida sostiene sendos delfines en sus manos, mientras otros dos especímenes similares, en actitud de salto, simbolizan el mar, la cuna de la ninfa.

Uno de los temas más reproducidos en los vasos griegos fue la lucha de Tetis con quien habría de ser, finalmente, su esposo, y el padre de Aquiles, Peleo (rey de la ciudad de Ptía, en Tesalia), tal vez porque la lucha introduce en la representación tensiones plásticas y fuerzas diversas, así como contrastes formales que permitían al artista expresar su maestría, o bien por el tema en sí, de acento épico, muy relacionado con la Guerra de Troya, aún presente en el recuerdo de las gentes. Para ilustrar la escena de la lucha, como ejemplo de una larga serie existente sobre el mismo tema, destacamos aquí el "peliké" de Camiros, conservado en el Museo Británico londinense (lám.I,IV,63). En este conocido vaso aparece Tetis, desnuda, en cuclillas, y pintada en blancas carnaciones, como eje de la composición, en la que aparecen, asimismo, Peleo, una victoria, otras nereidas, delfines y un monstruo marino.

Peleo aferra fuertemente a Tetis, a pesar de que un "Ketos" le está atacando; sobre la cabeza del mortal una victoria alada -también blanca, situada encima de Tetis y subrayando el eje central- pone el final feliz a sus propósitos y le otorga el triunfo ansiado. Varias nereidas completan la escena y mientras tres de ellas observan al raptor sin excesivos gestos de asombro, una de ellas, que huye a toda velocidad del lugar del suceso -tal vez para informar a su padre de los acontecimientos-, muestra la espalda de su armoniosa y espléndida anatomía

desnuda. La pieza fue decorada hacia el año 325 a.C. por el llamado "Pintor de Marsias", y su avanzada fecha presenta ante nuestros ojos un panorama de gran interés desde el punto de vista perspectivo, además del acentuado gusto por el uso de colores.

Después de su matrimonio con Peleo, Tetis engendró a Aquiles, a quien intentó proteger de todos los peligros mundanos, procurando incluso hacerle invulnerable al sumergirle -agarrado por el talón- en el Estige, el río infernal. Tetis regaló a su hijo, en el momento de partir hacia Troya, una armas forjadas por el divino herrero, Hefaisto, para Peleo, como presente nupcial según algunas versiones, o bien encargadas por la propia madre del héroe al dios cojo ante la inminente partida y la preocupación que ello le traía, ya que un oráculo había vaticinado que Aquiles moriría en Troya.

Esta última versión es la que aparece decorando el fondo de un plato, de clasicismo muy riguroso, pintado aún en pleno siglo V, que conserva el Staatliche Museen de Berlín (f. I,IV,9): Hefaisto, sentado en un sencillo trono, acaba de finalizar su precioso trabajo y entrega a la nereida un casco, que junto a la lanza y el escudo habrían de proteger a su hijo en innumerables situaciones.

La armadura divina sería llevada, más tarde, hasta Aquiles, de la mano de Tetis y las restantes nereidas, motivo que puede verse, con cierta frecuencia, decorando no sólo cerámica, sino también esculturas, mosaicos, etc. Como ejemplo representativo de la producción cerámica citemos el conocido "lebes" de la colección Jatta (Ruvo, sur de Italia), en el que una procesión de nereidas montadas sobre delfines, encabezada por Tetis -sobre un hipocampo- se desplazan por el mar para llevar las armas al héroe. Las nereidas aparecieron, habitualmente, acompañando a Posidón, o sea, formando parte de su cortejo o "thíasos", o presenciando pasivamente otras escenas. En raras ocasiones se las presenta en solitario, cabalgando sobre hipocampos (conteniendo a la furia de las olas), o como acompañantes de Europa (18).

Para concluir con esta selección de piezas de cerámica pintada con temas referentes a las divinidades marinas, es necesario acudir al llamado "Pyxix de Wurzburg", obra realizada hacia el año 430 a.C. El diseño de las tres figuras que adornan esta cajita es bellísimo; son tres de los componentes del cortejo poseidónico: Escila, un hipocampo y un lobo marino (ff. I,IV,10-12).

Escila (f.I,IV,10) tiene torso y cabeza femeninos y manos a modo de monstruosas garras, en actitud de violenta lucha; a su vientre se han adherido feroces caninos y sus piernas han quedado convertidas en una poderosa cola de pez, plagada en su contorno de escamas continuas. La tipología que encabeza la Escila del píxide que tratamos tendrá un amplio eco posterior, que se impondrá hasta los últimos años del Imperio Romano, y que dentro del período clásico tiene sus más cercanos paralelos en las representaciones glípticas, sobre las gemas talladas (20). Tanto el hipocampo como el "Ketos" (ff.I,IV,11 y 12) de la pieza de Wurzburg nos permiten ver una de las modalidades iconográficas de estos seres, siendo particularmente curiosa la del "Ketos", que bien podría definirse como un auténtico "lobo de mar", en una de sus más exquisitas y refinadas versiones.

b. La escultura.

La escultura alcanzó su máximo desarrollo y perfección técnica durante el llamado período clásico. Los dioses y atletas del "estilo severo", de graves y serenos semblantes, habían alcanzado la perfección formal, la credibilidad del movimiento, pero la captación de su aliento anímico no se conseguiría sino a partir de mediados del siglo V, como consecuencia de la inspiración racional preconizada por el gran pensador de la época: Anaxágoras, y el dominio de la técnica alcanzado por Fidias y sus discípulos.

Después de las grandes creaciones de esta etapa, impregnada por la "Belleza Ideal", los artistas del último período del siglo V y los del siglo IV, insistieron en el dinamismo corporal y gestual de dioses y hombres, traduciendo en sus creaciones el señorío de la técnica y la inestabilidad de un barroco manierista. Por otra parte, la aparición del desnudo femenino, en el siglo IV, de la mano de Praxíteles, un desnudo integral y pleno, trajo como consecuencia la incorporación de dicho modelo a los repertorios de los escultores, presentando un nuevo desafío que alcanzaría la plenitud de su lenguaje sensual en el período helenístico y romano.

Hombres, mujeres y animales se convierten en figuras plenamente conseguidas, "perfectas" que protagonizan en sus encuentros escenas coherentes, tanto en frisos escultóricos, modalidad muy cultivada ahora, como en esculturas exentas, ya que ambos géneros escultóricos discurren por caminos paralelos, tanto desde el punto de vista iconográfico como estilístico.

La imagen de Posidón se actualizó a principios del siglo V, como ya dijimos, y son por ello bastante numerosas las obras en las que su divina presencia se manifestó plásticamente. A caballo entre el arcaísmo final y los inicios del "estilo severo" se halla una imagen del dios, en bronce, hallada en Eleusis, fechable hacia el año 475-460, y que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas. En ella se percibe aún la rigidez de composición que recuerda a la etapa anterior, (21).

Sin embargo, la mejor representación del dios del mar que ha llegado hasta nosotros es, sin duda, una obra realizada en bronce, entre los años 460 y 450. Rescatada del mar -procedente de un antiguo naufragio- en el cabo Artemision (costa norte de Eubea), se conserva en la actualidad en el citado Museo Arqueológico Nacional de Atenas (n. 15161) (láms. I,IV,64 y 65). Esta colosal estatua, que sobrepasa los dos metros de altura, se interpretó, en un principio, como efigie de Zeus, tal vez por la soberana majestad que de ella se desprende;

más tarde, al observar con detenimiento la posición relajada y extendida de los dedos de su mano derecha, arqueólogos e historiadores llegaron a la conclusión de que tal posición no se adecuaba con la postura de asir los tonantes rayos, sino más bien con la de empuñar un marinero tridente. De esta suerte, de ser conocido como Zeus de Artemision, pasó a ser denominado Posidón de dicho promontorio. Se atribuye su autoría, al escultor ático Calamis, a Ageladas de Argos o bien a Onatas de Egina. Por su porte se puede incluir entre las últimas y más descollantes creaciones producidas por el "estilo severo", pero sin duda es una de las obras maestras de todos los tiempos, comparable por su calidad excelencia al célebre "Auriga de Delfos" o a los magníficos "Bronces de Riace" -descubiertos también en las profundidades marinas-, por citar ejemplos contemporáneos a dicha obra.

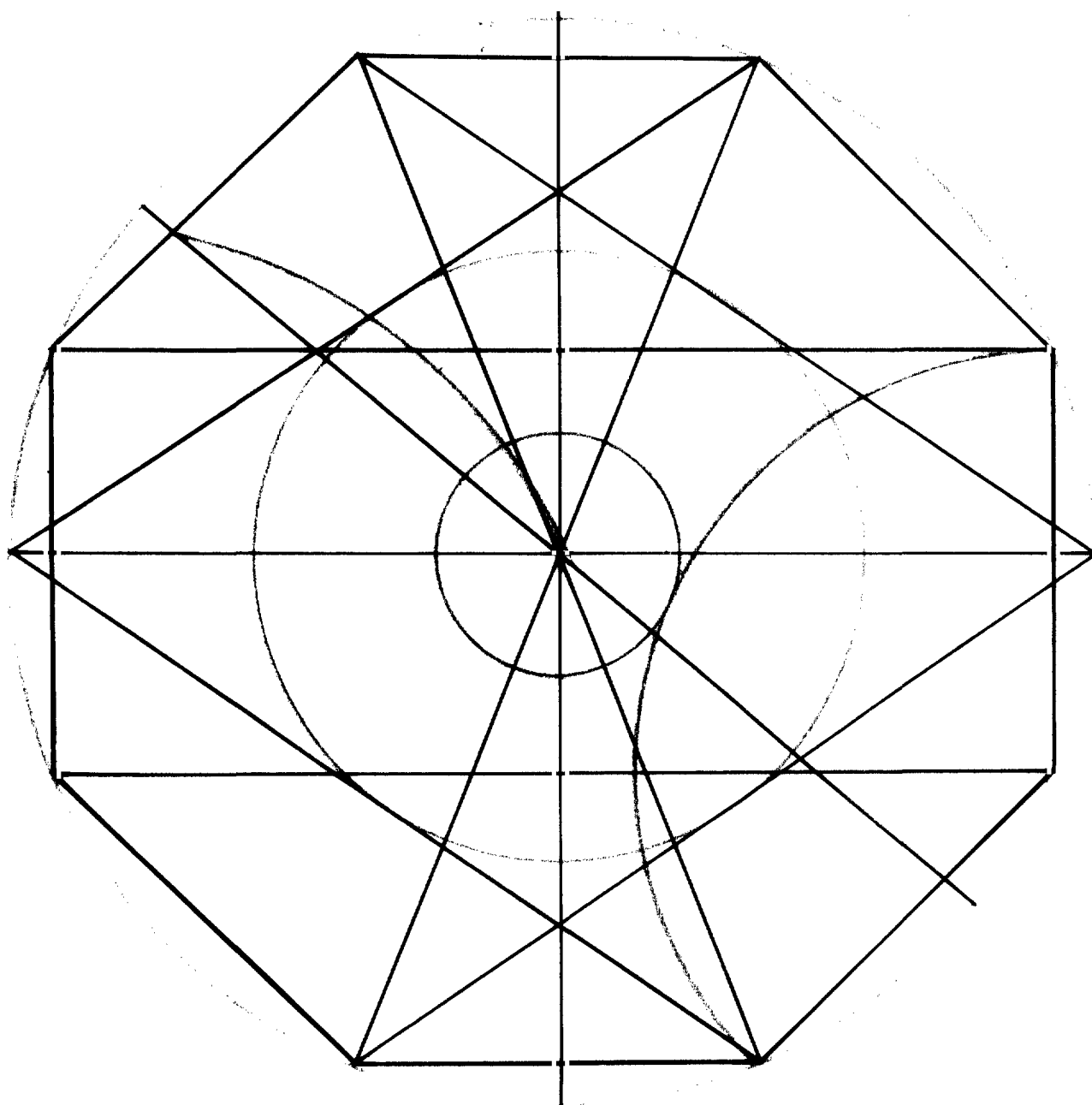
El dios del mar resulta, ante todo, impresionante, tanto por su perfección técnica, que no ha dejado de lado los perfiles de incomparable exactitud, o los pequeños detalles del cabello y barba (lám.I,IV,65), como por la genialidad de su composición: los ejes principales de ésta, señalados por brazos y piernas, se pueden inscribir, casi perfectamente, en un círculo cuyo centro es el ombligo del dios (f.I,IV,13). La posición de sus brazos (flexionado uno y extendido otro) y de sus piernas (ambas ligeramente flexionadas) sugieren la impresión de balanceo desde atrás hacia adelante, siguiendo la dirección marcada por la cabeza de la figura, aquella en la que Posidón habría de lanzar su tridente (y la del círculo imaginario en el que se halla inscrito).

Su estudiada posición denota, pues, la fuerza interna realizada por el supuesto Posidón al lanzar su tridente; pero ese vigoroso movimiento interno se contiene, se compensa y alcanza su completa estabilidad gracias al eje vertical señalado por el perfecto cuerpo, indicando el cálculo numérico tenido en cuenta por el artista, cercano a la perfección clásica. La imagen del Posidón de Artemision posee un ligero sabor arcaizante, pero constituye una noble y viva representación de un hombre maduro, en la plenitud de sus fuerzas y de sus

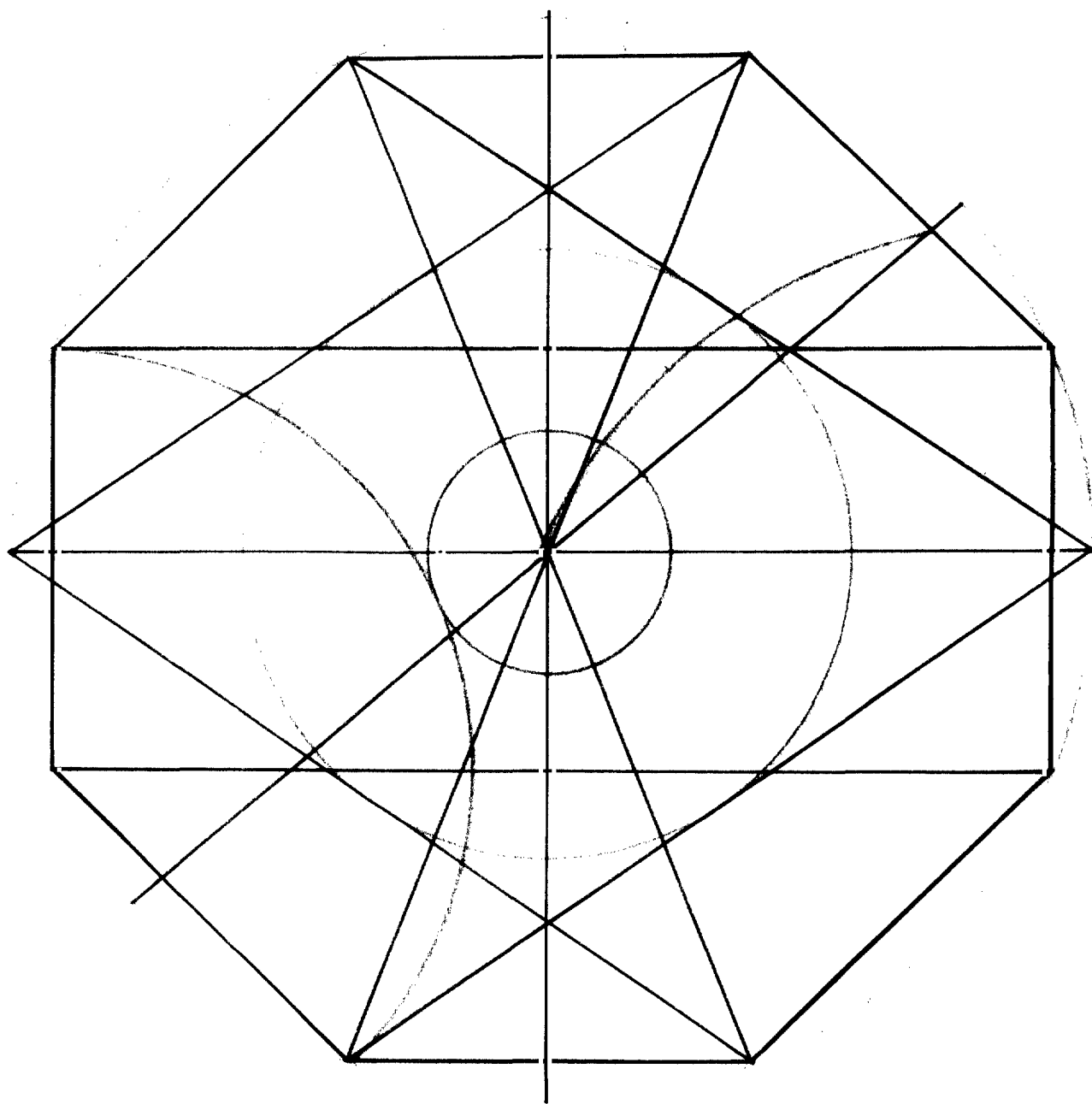
posibilidades físicas y mentales; este trabajo refleja, principalmente, el "ethos" de un dios personificado, que se caracteriza por la madura austeridad del arte de principios del período clásico.

Asimismo, bajo la custodia del Museo Nacional de Atenas se conserva otra estatua en bronce de Posidón, el llamado "Posidón de Livadostro" (lám.I,IV,66), obra realizada hacia el año 450, probablemente por la mano de un artista beocio que sintió en su arte la influencia de los escultores de Egina. El prototipo iconográfico de esta obra es el más característico del clasicismo pleno, todo en ella expresa la calma y la seguridad divina, aún cuando el modelado que presenta denota todavía rasgos arcaizantes. Las reconstrucciones que se han propuesto para los perdidos brazos de la escultura muestran al dios que empuña el tridente con la mano derecha, y sostiene un pez con la izquierda, como ocurrirá en obras posteriores.

En consonancia estilística con el arte de finales del siglo V, en la colección Bissing de Munich, existe una pequeña estatua de Posidón, procedente de Beocia (f. I,IV,14), cuyo cuerpo, de proporciones perfectas, se ha hecho más blando, y ha adoptado la curvatura característica de los últimos años de la quinta centuria y el inicio de la siguiente; su estilo corresponde a una fase tardía del clasicismo, como preludio de lo que habría de ser la imagen de Posidón durante el período helenístico. Parece probable que el "Posidon Bissing" fuera una figura votiva, dada la inscripción que la acompaña : ΔΙΟΓΙΔΑΣ ΓΟΤΙΔΑΟΝΙ.



f.IV,13. Posible esquema compositivo
propuesto para el Posidón de Artemi-
sión.





Dentro del importante capítulo que constituyeron los frisos esculpidos y los relieves en la época del clasicismo griego, se pueden encontrar, ya desde el "estilo severo" ejemplos de ellos en los que aparece la imagen de Posidón. Entre ellos merece la pena señalar una placa relivada en piedra, que antaño estuvo en Munich y ha desaparecido en la actualidad (lám.I,IV,67). El perfil de la cabeza del dios, barbada y majestuosa, se adapta a las normas de búsqueda de realismo y de gravedad en las que fueron sabios maestros los artistas del "estilo severo"; tras el cuello un pequeño tridente sirve, sin más, de atributo iconográfico de distinción.

Entre los frisos en relieve con la imagen de Posidón sobresale, sin duda, el friso oriental del Partenón, cuyos restos conserva hoy el Museo de la Acrópolis de Atenas (lám.I,IV,68). Entronizado, con la nobleza que le corresponde, el dios del mar forma parte de la comitiva olímpica que presencia la procesión religiosa del pueblo ateniense y la llegada del Sagrado Peplo hasta el templo de "Atenea Parthenos", el propio Partenón, al que pertenecen los relieves; a su lado, el joven y hermoso Apolo gira su cabeza y torso para entablar charla con el dios del mar, que no obstante, parece indiferente a los comentarios del dios de la luz; por delante de Apolo, su hermana Artemis aparece también dotada de una impasible dignidad. Posidón es un hombre ya maduro, con barba y cabello corto, de reflexivo gesto, y expresión algo hostil; se asienta en su trono relajando magistralmente los músculos de su descubierto abdomen y que debía de sostener en las manos -la derecha también muy relajada- un tridente y un pez (no conservados hoy); un himation de exquisitos pliegues mojados se adapta a sus piernas y deja ver el desahogo de su postura.

Prosiguiendo con los relieves que muestran la imagen del dios del mar, pasemos ahora al más famoso de todos ellos, el que Fidias dispuso para el frontón occidental del Partenón, al que ya se ha aludido en diversas páginas de este trabajo (láms.I,IV, 69-71). Los dos personajes principales, Atenea y Posidón, ocupan, como suele ser habitual, el centro del frontis, representados con vigoroso

dinamismo; presenciando la "disputa" por la soberanía del ática estaban también, entre las divinidades marinas, Anfítrite, a la grupa de un caballo marino, y Leucotea (22). A ambos lados de los dioses en querella, se hallaban los corceles de sus carros, -tocando con su cabeza la sima del frontón por su forzada corbeta-, gobernados, respectivamente, por Nike y por Anfítrite (a modo de cortejo de acompañantes). A continuación, se encontraban Hermes e Iris (símbolo de los ojos y los oídos de Zeus) y los héroes del lugar, Cécrope y Erecteo, que asistieron al encuentro en calidad de árbitros; dos figuras tendidas -una masculina y otra femenina-, que, tradicionalmente se han identificado con divinidades fluviales, ocupaban los ángulos extremos del conjunto.

De la composición de este frontón sólo quedan fragmentos, mutilados en la actualidad, y entre ellos los magníficos torsos de Posidón (lám. I,IV,70) y de Anfítrite (lám. I,IV,71) (Atenas, Museo de la Acrópolis), pero se puede reconstruir hoy (lám. I,IV,69) de forma bastante aproximada su aspecto original gracias a unos dibujos realizados por el viajero francés, Jacques Carrey, en 1674. Como comentario estilístico al conjunto no hemos podido hallar más elocuentes frases que las del profesor Blanco Freijeiro: "Las gigantescas figuras de este frontón se mueven con inusitada violencia. Los dos grandes rivales están fuera de sí espiritualmente y fuera de su centro de gravedad materialmente. Las demás figuras, incluso los caballos, parecen conmovidas por la formidable lucha que se desarrolla en el centro y que rompe este frontón en dos mitades hostiles" (23).

En el frontón oriental del Partenón aparecía también la efigie del dios de los mares, presenciando, desde el extremo opuesto al que ocupaba Hera, la prodigiosa escena del nacimiento de Atenea, que salía de la cabeza de Zeus (significando la encarnación de una idea) con el aspecto de una fuerte y vigorosa doncella armada con casco, lanza y escudo, presta a defender sus dominios (escena del frontón occidental). Las figuras centrales de este frontón habían desaparecido ya en el momento en que Carrey realizó sus famosos dibujos, por lo que han sido reconstruidas en base a las que componen el "puteal de la

Moncloa", del Museo Arqueológico de Madrid. La reconstrucción que utilizamos, en esta ocasión, para ofrecer la imagen de Posidón corresponde al Museo de la Acrópolis de Atenas (lám.I,IV,72).

Además de las esculturas de los frontones del Partenón, el dios del mar aparecía representado entre los monumentos públicos atenienses, ocupando un lugar preminente, en el "Altar de los Doce Dioses", erigido en la arteria religiosa más importante de Atenas, cercano al camino que debía atravesar la procesión de las Panateneas, que fue sacado a la luz en las excavaciones llevadas a cabo en el ágora de Atenas en el año 1934 (lám. I,IV,73). Una noticia de Tucídides (VI, 54, 6-7) nos informa que el citado altar fue erigido en el ágora por Pisístrato (nieta de su homónimo, el célebre tirano ateniense) cuando ocupó el cargo de "arconte" (522-521 a.C.); en el 480-479 fue destruido por los persas y más tarde, hacia el año 425 a.C., fue reconstruido con algunas modificaciones.

Era un altar con peana de forma circular, en la cual se hallaba la representación en relieve de los "Doce Dioses", de los que se han preservado hasta nuestros días ocho figuras, entre ellas la de Posidón, de edad madura, entronizado y empuñando su tridente, siguiendo el prototipo iconográfico que habría de ser habitual para el dios, creado poco tiempo atrás; a su lado estaba también representada Anfítrite, su esposa, dado el carácter religioso oficial del monumento. Los relieves restantes han podido reconstruirse en base al gran número de copias hechas en el período romano, entre las que destaca el Altar de los Doce Dioses Consentes del Museo del Louvre (24).

Otros mitos relacionados con el mar y con sus divinidades fueron también parte de la temática utilizada por los escultores del período clásico. Así, por ejemplo, las esculturas del acroterio del templo jónico de Locri (Peloponeso), fechables en torno al 430-420 a.C., y conservadas hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Reggio Calabria (n. 10471), representan, en sendos grupos ecuestres, a los Dioscuros (lám.I,IV,74). Los Dioscuros, hermanos de Helena, fueron los

protectores míticos de los marineros, y, en esta ocasión, se representaron, galopando, sobre el lomo de sus caballos, a través de las ondas marinas, soportados por tritones. Este tema es de indudable influencia del frontón occidental del Partenón, donde figuras similares sostienen los caballos de Posidón y Atenea, según algunas reconstrucciones. La presencia de los Dioscuros en este templo es un homenaje, tal vez ofrecido por a la ayuda que éstos prestaron a los locrios en la batalla contra los habitantes de Crotona.

Las nereidas, divinidades tan queridas en todos los tiempos y manifestaciones artísticas, no podían faltar en la escultura del período que nos ocupa. La obra más importante que se realizó a finales del siglo V a. C. con esta temática fue el denominado "Monumento de las Nereidas de Xantos" (lám.I,IV,75), cuya reconstrucción puede contemplarse, actualmente, en una de las salas del Museo Británico de Londres.

Se ha supuesto que este monumento fuera el sepulcro de un jefe licio que vivió a principios del siglo V. Sobre un pedestal macizo está la cámara sepulcral, rodeada de columnas jónicas, y en el intercolumnio se sitúan las estatuas, también en mármol, de nereidas, figuras originales que se conservan, asimismo, en el museo londinense (lám.I,IV,76). Las nereidas de Xantos son figuras dinámicas, que vuelan con mantos flotantes, cuyas transparencias dejan ver las formas juveniles de sus cuerpos. Las nereidas fueron utilizadas en este monumento como el símbolo de la Resurrección, influyendo animación, vida y conocimiento a las almas. Son reflejo de un optimismo religioso: los griegos sabían que ellas, como divinidades líquidas, relacionadas con Afrodita y Posidón, contenían una segura promesa del renacer, y actuaban como conductoras del alma a los Campos Elíseos.

El templo de Asclepios en Epidauro, que fue decorado hacia los años 380-375 a. C., por los escultores de la "escuela de Timoteo", tenía su acroterio adornado con figuras femeninas, interpretadas por los historiadores como auras

y nereidas a caballo (lám.I,IV,77). En estas figuras, conservadas en la actualidad en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, podemos observar una desenvoltura y libertad en la actitud, muy propia del momento postclásico, así como un estilo expresivo, muy decorativo, en el ropaje, como ocurría en el arte de Scopas.

Dos grupos marmóreos de nereidas montadas a la grupa de sendos monstruos marinos fabulosos, procedentes de Formia (Sur de Italia) y realizados a principios del siglo IV a.C.(Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, nn. 145058, 145070) (lám.I,IV, 78) muestran una iconografía análoga a la del Asclepeion de Epidauro, y, posiblemente, fueran también, en un principio, parte del acroterio de un templo clásico, aunque se encontraron en una villa romana, adornando una fuente. Las nereidas son hermosas figuras juveniles de una asombrosa rotundidad plástica, que cabalgan sobre el lomo de caballos marinos provistos de patas delanteras -similares a las de los centauros-, de sinuosa cola, asentados, a su vez, sobre un plinto en el que se han representado olas y delfines para aludir al carácter marino de la composición. Lo más llamativo desde el punto de vista técnico es el soberbio tratamiento de los ropajes de las figuras, unas veces tan mojados que transparentan sus gráciles anatomías, otras tan profundos y expresivos como surcos, casi dramáticos (entre las piernas o sobre el lomo de los caballos).

Tradicionalmente se ha venido atribuyendo a Scopas de Paros, tal vez de forma errada, un grupo escultórico que representaba un cortejo de divinidades marinas, entre ellas nereidas, que acompañaban a Aquiles y Tetis. Tal noticia nos ha llegado a través de la Historia Natural de Plinio (XXXVI, 26), que nos transmite cómo el grupo fue llevado a Roma en el año 42 a.C., y que fue colocado delante del Templo de Neptuno en el Circo Flamínio; es posible que a este grupo escultórico perteneciese la expresiva figurita de una tritonisa o tritona, modelada con un vivo sentido de la carne, llena de hondo "pathos", dentro del estilo

scopásico, que conocemos hoy gracias a una copia romana que se conserva en la actualidad en el Museo de Ostia (lám. I,IV,79).

Afrodita, la diosa oriental adoptada en el panteón helénico como diosa del amor y de la navegación, gozaría, a partir del siglo V a.C., de gran popularidad, siendo, desde ese momento, muy numerosas sus representaciones escultóricas. En el relieve central del célebre "Trono Ludovisi", obra realizada en mármol, hacia el 470-460 a.C., (Roma, Museo de las Termas) (lám.I, IV,80), la diosa emerge del fondo del mar, ayudada por las Horas; su finísimo chitón se ciñe, mojado, a su cuerpo, dejando visible la voluptuosidad de sus divinas formas.

En la primera mitad del siglo IV, el artista que dio forma genial a la diosa del amor fue Praxíteles, con su archifamosa Afrodita de Cnido (lám. I,IV,81), primer desnudo femenino del arte griego, que fue considerada por los antiguos como la escultura más hermosa del mundo. Esta imagen, destinada al culto de la diosa en el templo de la isla de Cnido, estaba realizada en mármol de Paros, y sólo ha llegado a nosotros gracias a diferentes copias, de no muy buena calidad. En las décadas siguientes, y durante todo el período helenístico, la Afrodita Cnidia tendría una larga serie de sucesoras, todas ellas con sus correspondientes variantes, pero inspiradas, sin embargo, en el tipo creado por el escultor ateniense entre los años 364 y 361.

En el santuario de Cnido, la diosa era venerada, como protectora de la navegación, es decir, como Afrodita Euploia, divinidad semejante a la diosa Astarté de los fenicios, y por ello Praxíteles la representó totalmente desnuda, mostrando la plenitud de sus atributos femeninos, principios vitales de la vida y de la nutrición. Con el tiempo, y a través de las posteriores copias que de ella se hicieron, en época helenística y romana, el prototipo se desvirtuó de tal forma que dio origen a uno nuevo, el de la llamada "Afrodita púdica", un bello desnudo femenino que en lugar de mostrar con orgullo su cuerpo, intentaba cubrirse con sus manos y brazos el pecho y el púbis. En este tipo de copias, la diosa ganó en

humanidad, pero, perdió su divina majestad. En algunas ocasiones, esta Afrodita púdica lleva como atributo distintivo un delfín, haciendo alusión a su condición de diosa marina, como ocurre con la famosa "Afrodita de Cirene" del Museo de las Termas de Roma (lám. I,IV,82), o la no menos hermosa "Venus del Delfín" del Museo del Prado, ambas copias de época romana, aunque en otras ocasiones el atributo puede ser una hidria, un paño, una paloma, etc.

c. Las artes decorativas.

Las innumerables estatuillas, objetos diversos e instrumentos que salen de los talleres helénicos no les van a la zaga, sobre todo en lo que atañe a la calidad de ejecución, a las artes consideradas mayores. En ellas se utilizaban los materiales más diversos, tales como el bronce, la plata, el marfil, la madera, la piedra, e, incluso, la modesta arcilla. Estos testimonios nos ponen en contacto directo con la vida cotidiana de Grecia, tanto en sus aspectos religiosos como profanos. Además, se da la peculiaridad de que en muchos de ellos se alcanzó tal maestría que resultan verdaderas obras de arte, equiparables por su calidad y belleza con las grandes creaciones.

La "coroplastia", en Grecia, produjo obras que van desde los orígenes del arte hasta el período helenístico y romano. Dentro de su complejo panorama, son muchas y dignas de mención las esculturas realizadas en terracota, en diferentes puntos geográficos de Grecia e Italia, que muestran las representaciones de divinidades marinas, de las que a continuación destacaremos varios ejemplos.

Algunos relieves realizados en la isla de Melos, que se utilizaban posiblemente para decorar las urnas cinerarias cerámicas, constituyen ejemplos muy representativos de la temática mitológica de Grecia a comienzos del siglo V a.C. Aunque la cronología propuesta para la ejecución de estas piezas rebasa la

fecha tradicionalmente estipulada para el inicio del "estilo severo", son obras de caracteres formales muy arcaizantes.

Uno de estos relieves, de procedencia desconocida y realizado hacia el año 460 muestra a una divinidad marina de torso humano y extremidad ictioforme, que transporta con sus manos una figura masculina, de tamaño algo más pequeño, cubierta únicamente con un exiguo faldellín (Atenas, Museo Canellopoulos, n. 2123) (lám.I,IV,83). El tema ha sido identificado con Tritón y Teseo, y podría representar la versión mítica según la cual el héroe ateniense se sumergió en las profundidades para recoger un anillo arrojado al fondo del mar por Minos -que pretendía probar la paternidad divina de Teseo-, momento en el que fue acogido por Tritón, su hermano (según algunos mitógrafos) que sería el encargado de transportarle hasta el palacio submarino de su padre, Posidón. Dicha interpretación se apoya en las semejanzas iconográficas del relieve melio con una Crátera del Museo Arqueológico de Bolonia. Algunos autores (25) han señalado que pudiera tratarse del tránsito del alma de un muerto a los Campos Elíseos, posibilidad que no resulta extraña dado que estos relieves, como se ha señalado, se utilizaban para la decoración de los larnax cerámicos, es decir, de obras de carácter funerario.

El tratamiento estilístico de la pieza es, como ya se ha señalado, muy arcaizante: el tritón desnudo y barbado posee un poderoso pecho y una hilera continua de aletas se dispone a lo largo de su extremidad marina, que remata a modo de "cola de escorpión". También la pequeña figura humana que sostiene con sus manos ha sido realizada siguiendo unos parámetros formales arcaicos, muy estilizada y de musculatura bruscamente señalada.

Otro relieve melio, realizado en terracota hacia mediados del siglo V a.C., y conservado hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (n. 9754), representa a una esquematizada nereida que monta a la grupa de un ser marino fabuloso y transporta en su mano parte del armamento de Aquiles (lám. I,IV,84).

Desde el punto de vista iconográfico sobresale, por su originalidad, la cabalgadura de la nereida: una extraña especie de hipocampo dotado de puntiagudas crines, a modo de cresta, afilado hocico, orejas de cánido y extremidad rematada en "cola escorpión". Asimismo digna de mención es la inmediata captación de la escena, que se vislumbra en una figura de delfín que salta por encima de la extremidad pisciforme del monstruo marino.

En el último cuarto del siglo V a.C. fue realizado en terracota un hermoso disco decorado en relieve con la representación de una nereida montada sobre un tritón (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 19279), cuya iconografía, canónicamente fijada en este momento, habría de pervivir durante largo tiempo. La nereida viste largo chiton de paños mojados que traslucen su anatomía y sostiene con sus manos un paño flotante que ondea sobre su cabeza; se asienta sobre la desarrollada extremidad pisciforme de un tritón que dirige hacia ella su amorosa mirada, figura de desnudo y musculoso torso y cabeza barbada, que sostiene en su diestra una caracola. La transición entre la anatomía humana y la pisciforme de la figura del tritón se realiza mediante un faldellín de tejido vegetal (lám.I,IV,85).

El bronce fue, asimismo, material apto para la figuración de las divinidades marinas secundarias; entre los ornamentos bronceos de grandes vasos encontramos, por ejemplo, figuras de jóvenes montados sobre el lomo de delfines, acaso representaciones de Taras, hijo de Posidón y Sátira, que pasaba por ser el fundador mítico de la ciudad de Tarento; destaca, por su simple y viva captación uno de estos apliques que, procedente de la Acrópolis ateniense, se puede fechar en los primeros años del siglo V a.C. (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 6626) (lám. I,IV,86).

Los espejos griegos, objetos que se utilizaron diariamente, nos han dejado también la imagen de divinidades marinas, como sucede, por ejemplo, en el procedente de Corinto (Museo Arqueológico Nacional de Atenas) (f. I,IV,15),

donde vemos a Tetis, cabalgando sobre un hipocampo, que transporta el escudo de Aquiles, en una escena de vívido naturalismo y perfección formal. Estos espejos realizados en territorio griego pasaron al mundo etrusco, merced a las transacciones y al comercio marítimo, donde obtuvieron una gran acogida, como se podrá comprobar en el capítulo siguiente.

El período clásico fue la etapa en la cual se forjó la iconografía definitiva de las divinidades del mar, en todas las manifestaciones estéticas; el arte del mosaico inicia, en este momento, una nutrida serie de ejemplares, cuyo repertorios temáticos alcanzarían el máximo desarrollo -en todos los sentidos- en el arte helenístico y romano. El Mosaico de Olinto (Villa del Norte de Africa), del siglo V a.C., pone ante nuestros ojos uno de los primeros ejemplares en los que la temática mitológica marina es la protagonista de las representaciones musivarias. Es un mosaico primitivo, compuesto por guijarros blancos y negros ("litostroton"), que probablemente encontró inspiración temática en los vasos áticos, ya que en él se pueden observar los rasgos esenciales del dibujo miniaturista y la ornamentación del llamado "estilo florido". Las nereidas, ataviadas con finos y húmedos chitones, llegan hasta Aquiles, encabezadas por Tetis - de pie, conversando con su hijo- , montadas a la grupa de caballitos marinos de encrespadas crines, sosteniendo en sus manos las armas del héroe (lám. I,IV,87).

Los trabajos de Orfebrería fueron otra de las vertientes técnicas preferidas por los artistas del clasicismo para incorporar en ellos la temática de la mitología marina. El brillo del oro, el máspreciado de los materiales, era considerado como un homenaje a los dioses y el más valioso ornato para los hombres, a quienes sigue hasta en la noche de las tumbas. Los maestros de la Hélade se iniciaron en el arte de la orfebrería siguiendo los consejos y las enseñanzas de las culturas del Oriente Próximo, cuya lección aprendieron con premura; su desarrollo no cesó en la producción de obras maestras en todas las épocas, desde las joyas prehelénicas hasta los tiempos de la dominación macedónica.

Las piezas de orfebrería muestran, frecuentemente, el tema de las nereidas, como atestiguan, por ejemplo, unos pendientes de oro en forma de disco, trabajados con guadaña, que proceden del sur de Rusia, en los que una nereida cabalga, sosteniendo el paño a modo de "aura velificans" sobre su cabeza, a la grupa de un caballo marino. Una copia exacta de los mismos, realizada en el siglo XIX, se encuentra en la actualidad en el Museo Victoria y Alberto de Londres (lám. I,IV,88).

Varios anillos de oro con sello grabado, hacen bien patente la popularidad de Tetis o de las restantes nereidas. Digno de mención por su refinada ejecución es un ejemplo conservado en el Museo de Bellas Artes de Boston, fechable en la primera mitad del siglo IV (lám.I,IV,89), sobre el que se ha representado a una nereida que cabalga sobre un hipocampo. Este animal mítico, cuyo tamaño es muy pequeño en relación con el de la nereida, presenta extremidades delanteras propias de los caballos terrestres, y sinuosa extremidad posterior pisciforme, sobre la que se dibujan unas crines continuas y puntiagudas, a modo de cresta.

En otras ocasiones, los anillos presentan hipocampos en solitario, como sucede en una pieza áurea procedente de Reggio (Calabria) que se conserva actualmente en el Museo Británico de Londres (lám.I,IV,90), en la que el animal presenta, además de patas delanteras terrestres y cola pisciforme unas enormes y preciosas alas extendidas, como en actitud de volar por el mar.

El sello de marfil y oro conocido como "sello de Tarento" (Tarento, Museo Nacional -colección de Mr. Charles Lucien Morley-), es una pieza maestra de la orfebrería, cuya cronología marca la transición entre el clasicismo final y el período helenístico. El grabado de uno de sus lados muestra a Tetis que cabalga sobre un hipocampo acéfalo, transportando el escudo de Aquiles, y a su alrededor saltan tres delfines (lám.I,IV,91). El reverso del sello presenta un hipocampo alado, de hermosa cabeza y crines "marinas", rodeado, asimismo, por tres delfines más (lám. I,IV,92).

Dentro del campo de la orfebrería es preciso señalar, por el crecido número de representaciones de tema marino que han llegado hasta nosotros, el capítulo de las gemas talladas, cuya excepcional calidad es de todos conocida. Posidón aparece de pie, sosteniendo su tridente en la mano, en una pieza de bella y limpia ejecución que se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York (26), pieza fechable en el inicio del siglo IV, cuya tipología sería copiada y reinterpretada constantemente en ulteriores ejemplos (27).

Asimismo, podemos ver la imagen del Señor de los mares, empuñando su tridente, ahora en veloz montura sobre un caballo marino, en un escarabajo de cornalina que se conserva hoy en el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París, obra que pudo ser realizada en las postrimerías del siglo V a.C., o al iniciarse el siglo IV (lám. I,IV,93).

El hipocampo puede simbolizar por sí mismo el poder del mar, el dominio acuático; esta idea la vemos reflejada en un precioso trabajo de fines del siglo IV, propiedad del Museo Británico londinense (lám.I,IV,94), en el que el caballo marino se ha convertido en un ser provisto de alas, como si de un Pegaso marino se tratara, tipología que se repetirá habitualmente en muchas gemas talladas (28). En una calcedonia con forma de escarabeo, hecha en los últimos años del siglo V a.C. (sección numismática del Museo Nacional de Atenas) (lám. I,IV,95), vemos un hipocampo, situado de perfil, nadando; pero el artista ha creado, en este caso, un tipo de excepción ya que el animal posee patas delanteras y traseras terrestres, aunque éstas últimas han desaparecido, hábilmente, bajo las aguas. A tales extremidades se ha añadido una larga y ondeante cola, propia de un ser marino, hecho que demuestra que la imaginación de los artistas para crear formas nuevas o adaptar las ya existentes a su gusto y estilo personal es, inagotable.

El dios Tritón no podía faltar en las representaciones del preciado arte glíptico; su figura aparece en varios anillos de oro engarzados con piedras semipreciosas como, por ejemplo, en un anillo de esmeralda ejecución realizado

en sardónice a mediados del siglo V a.C., que se conserva, asimismo, en la sección numismática del Museo Nacional de Atenas (lám.I,IV,96). Tritón, el semi-hombre, semi-pez, avanza sobre las ondas hacia la izquierda; su cabeza barbada, su musculoso torso y la rotundidad de su enroscada extremidad ictioforme, convierten a esta criatura marina en un ser pletórico, lleno de fuerza plástica y poder sobrenatural, que tiene como atributos de soberanía un pequeño tridente y lo que parece ser una sierpe marina que se enrosca levemente en su brazo derecho.

Escila, antaño bella ninfa convertida luego en monstruosa criatura del mar, aparece representada en las gemas, hacia la segunda mitad del siglo V. Un escarabajo de cristal verde traslúcido, que se conserva en el Staatliche Museen de Berlín (lám.I,IV,97) muestra a Escila desplazándose hacia la izquierda, sobre el mar, como una delicada doncella tras cuya fina cintura surgen, a la izquierda, las fauces caninas, y a la derecha, una potente cola de pez, perfilada por múltiples aletas y terminada como si se tratara de una "cola de escorpión". Un tipo iconográfico idéntico, realizado por los mismos años, lo encontramos en un escarabajo de cristal de roca montado sobre un anillo de oro, que se guarda en la actualidad en el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París.

En el ámbito de la Numismática, un dilatado número de representaciones están en relación con el mar y con las divinidades marinas. En Posidonia, la ciudad de Italia meridional que los aqueos dedicaron a "su dios", las series de monedas que mostraban la efigie de Posidón y que, como vimos, se habían empezado a acuñar desde el siglo VI a.C., continuaron realizándose en pleno clasicismo (lám. I,IV,98) y durante todo el siglo IV (lám.I,IV,99). El anverso de estas monedas mostraba, como en la época arcaica, al dios desnudo, estante, blandiendo su tridente, con un manto que caía ligera bajo sus hombros, mientras que el reverso, tenía, con frecuencia, imágenes de toros, animales cuya presencia podía ser un trasunto de la presencia misma de la divinidad, de Posidón.

Siguiendo el ejemplo de Posidonia, en otras ciudades portuarias se acuña moneda con diseños de divinidades marinas. Entre ellas destaca Tarento, donde la figura del héroe epónimo, Taras, cabalgando sobre el delfín, es la imagen predilecta (29). En esta misma ciudad suele aparecer, también, Posidón con su tridente (lám.I,IV,100), para aludir al poder marítimo, o incluso la hermosa cabeza de Anfítrite, la dueña del mar, -quizás haciendo alusión a su poder naval-, rodeada de delfines, como es el caso de una "statera" realizada en plata hacia el año 340 a.C. (lám.I,IV,101).

Entre las monedas más importantes de Tarento cabe señalar una "statera" de oro (lám.I,IV,102), realizada, asimismo, en la primera mitad del siglo IV a.C., en la que vemos a Taras niño implorando a Posidón, hermosa figura sedente de nobles rasgos y elegante ejecución, que sostiene como atributo distintivo su tridente, mientras escucha con gesto atento las súplicas del cariñoso infante, su propio hijo, que tiende hacia él sus brazos.

Además, sobre las monedas de época clásica realizadas en Itanos, fundamentalmente en las "stateras", encontramos la presencia de un huesudo y extraño Nereo, coronado y provisto de rayos en sus manos (lám. I,IV,103), la de un noble y reflexivo tritón, que se sirve del tridente de su padre para avanzar sobre las ondas marinas (lám.I,IV,104), así como toda suerte de seres acuáticos fabulosos, tales como los curiosos hipocampos afrontados de afilado hocico, puntiagudas orejas de cánido, cuerpo serpentiforme y cola remate "de escorpión" (lám.I,IV, 105), o la impresionante representación de Escila que muestra un "tetradracma" macedónico acuñado entre los años 420-415 a.C. (I,IV,106).

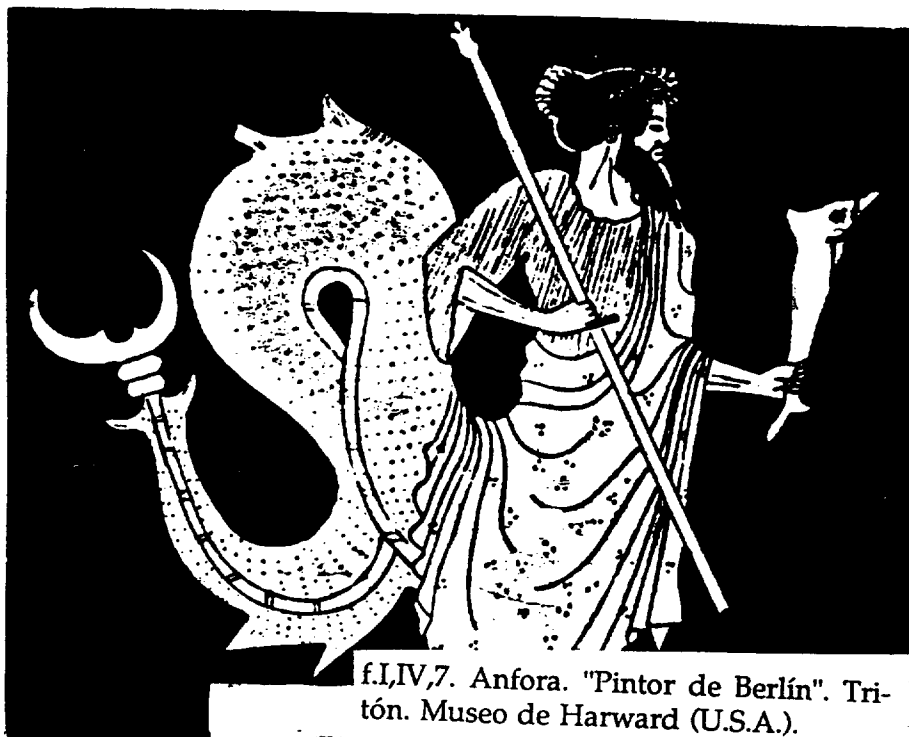
De Bizancio procede un "dracma" de plata realizado entre el 357 y 340 a.C. en cuyo diseño se alude, asimismo, al dios Posidón, cuya presencia ha sido sustituida por la de uno de sus animales predilectos, un toro, que se alza sobre un delfín, y junto al que aparece, como atributo de incuestionable filiación, el tridente (lám. I,IV,107).

I. EL MEDITERRANEO ANTIGUO

Como se ha podido comprobar, el repertorio iconográfico que se dio en las monedas griegas de época clásica, se ha enriquecido, de forma considerable, con respecto al período arcaico, que limitó sus producciones, casi exclusivamente a las series acuñadas en Posidonia, piezas en las que cómo ya señalábamos, sólo aparecía el dios principal, Posidón.



f.I,IV,6. Hidria. Posidón y Aitra. S.VI a.C.
Museos Vaticanos.



f.I,IV,7. Anfora. "Pintor de Berlín". Tri-
tón. Museo de Harward (U.S.A.).



f.IV,8."Plato de Tetis". S.V a.C. Boston,
Museo de Bellas Artes.



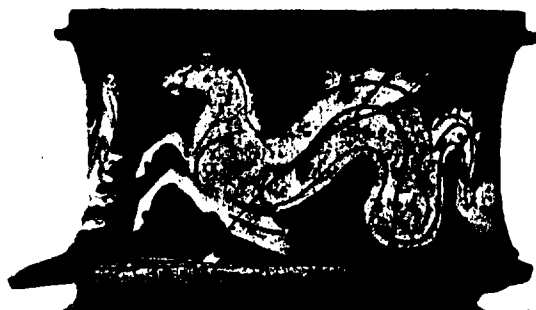
f.IV,9. Plato cerámico. S.V a.C. Tetis y
Hefaisto. Berlín, Staatliche Museen.



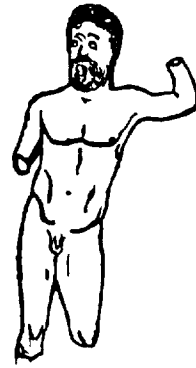
f.I,IV,10. Pixis. 430 a.C. Escila. Wurzburg, Martin von Wagner Museen.



f.I,IV,11. Pixis. 430 a.C. Ketos. Wurzburg, Martin von Wagner Museen.



f.I,IV,12. Pixis. 430 a.C. Hipocampo. Wurzburg, Martin von Wagner Museen.



f.I,IV,14.Estatua de bronce. Posidón. Beocia. S.V a.C. Munich, Colección Bissing.



f.I,IV,15. Espejo de bronce. Corinto. S. V IV a.C. Tetis sobre hipocampo. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

3. Período Helenístico.

El llamado período helenístico es una etapa muy compleja dentro del devenir de la Historia de Grecia. A grandes rasgos, sus fechas abarcan desde la segunda mitad del siglo IV a.C. hasta el siglo I a.C. La ascensión al poder de Alejandro el Grande, en el 336 a.C., señala el inicio de una nueva etapa en la que la influencia griega se extendió mucho más allá de sus fronteras o límites naturales: por el Este hasta el Indo, y desde Crimea hasta Egipto. A la muerte de Alejandro (año 323 a.C.), su Imperio se fraccionó en nuevos estados, regidos por dinastías nuevas: las llamadas de los Epígonos o Diádocos, en cuyas refinadas cortes se favoreció el desarrollo del Arte. Los centros artísticos se multiplicaron y, en ellos, se mezcló la tradición puramente griega con las influencias de los pueblos orientales según fórmulas muy variadas y diversas.

El sur de Italia fue otra de las zonas donde el arte griego alcanzó un gran florecimiento, ya que la mayoría de las colonias gozaron de una notable prosperidad, especialmente Siracusa y Tarento. Y, en último término, el capítulo final del Helenismo se escribió ya en el marco impuesto por Roma, a partir del siglo III a.C. En el año 146 a.C., Grecia era ya una provincia romana; en el 133 moría Atalo III, el último rey de la gloriosa dinastía pergamena, dejando su reino a Roma; Siria fue conquistada en el siglo I a.C., y Egipto anexionado tras la muerte de Cleopatra en el año 31 a.C., fecha en que la práctica totalidad del mundo griego se hallaba ya sujeta al poder de Roma.

Los romanos fueron grandes patrocinadores y coleccionistas del arte griego de los siglos V y IV a.C., , del cual realizaron una gran cantidad de copias, merced a las cuales podemos conocer o reconstruir hoy, en muchas ocasiones, los originales griegos desaparecidos. El arte helenístico llevó a sus últimas consecuencias expresionistas algunas tendencias que ya habían comenzado a vislumbrarse en los primeros años del siglo IV; así, el realismo, por ejemplo, se vio rebasado, en ocasiones, por un ampuloso y efectista barroquismo. Los

maestros helenísticos recogieron el legado del clasicismo, al que aplicaron su riqueza de inspiración y de talento, convirtiéndole en un arte polimorfo, multicolor y fantástico.

El período helenístico se vislumbra, a rasgos generales, como una apasionante época de crisis y de cambio: nuevas organizaciones políticas, nuevos contactos culturales y oportunidades económicas, dentro de las cuales el individuo luchaba por mejorar, en lo posible, su nivel de vida. La incesante movilidad de la población y el incremento del comercio marítimo, tuvieron, como consecuencia, el aumento de la construcción de grandes embarcaciones, un mejor equipamiento de los puertos y, en general, de todos los aspectos relacionados con los viajes por mar. La construcción del primer edificio iluminado en la pequeña isla de Pharos, fuera del puerto de Alejandría, marcó un hito importante en la historia de la navegación. Este "faro" era una torre de piedra de 104 metros de altura, con un tanque de agua potable y algunas comodidades más para los guardianes que vivían en ella y su iluminación estaba reforzada por un ingenioso sistema de espejos. Esta construcción fue seriamente dañada y finalmente destruida por dos terremotos, el primero en el año 1303 y el segundo en el 1326 de la era cristiana.

Un progreso considerable del período helenístico fue la redacción de los artículos reguladores de la ley marítima de Rodas, considerados como incipientes leyes de comunicaciones por mar, que llegaron a ser aceptados, gradualmente, por todas las gentes del Mediterráneo; a estos primeros intentos de legislación habrían de seguir los realizados por los emperadores romanos, primero, y por los bizantinos, después. Las comunicaciones marítimas fueron, como lo habían sido en los siglos precedentes, uno de los factores que más activamente ayudaron a los griegos a mantener su elevado nivel de solidaridad e intercambio cultural entre todas las comunidades de griegos asentados a lo largo de las costas del Mediterráneo y del Mar Negro.

Las ideas religiosas tradicionales y los temas mitológicos fueron reinterpretados en términos personales, ya que en la sociedad helenística, mucho más culta, surgió un tremendo escepticismo religioso. Los repertorios iconográficos tradicionales siguieron en vigor como muestras de un pasado cultural glorioso al que era casi obligado emular, pero, en muchas ocasiones, dichos repertorios temáticos perdieron, en gran medida, su profundo significado religioso, y pasaron a ser meros formulismos, de la misma manera que habría de suceder, más tarde, en el mundo romano.

La iconografía de Posidón y los dioses marinos de su cortejo en el arte helenístico es no sólo variada, sino también brillante, y sirvió de modelo a las interpretaciones que los romanos emplearon en la elaboración de su propio código figurativo. Cuando llega a su fin el mundo helenístico, el "espíritu de lo griego" Arte Romano, que se alimentó de su savia, asimilándola, poco a poco, de acuerdo con su propio sentido estético.

a. La escultura.

La escultura exenta de este período pone ante nuestros ojos numerosas imágenes de Posidón, prueba de que su figura y su mítico dominio seguían estando muy presentes en el ámbito griego, actualizados, aunque el culto al dios marino no revistiera, en este momento, un carácter tan intenso como el de las épocas precedentes, dado el estado general de descreimiento religioso. Si el Posidón de Artemision (lám.I,IV,64) había sido el prototipo iconográfico más apropiado para representar el ideal de belleza del mundo clásico, el llamado "Posidón de Eleusis" (lám.I,IV,108), trabajo marmóreo de época romana que reproduce un original griego de mediados del siglo IV a.C. (Eleusis, Museo Arqueológico, n. 5087), podría considerarse como el modelo que tuvo mejor acogida entre los artistas durante la segunda mitad del siglo IV y el siglo III a.C.,

es decir, la imagen del Posidón helenístico por antonomasia, que sería, asimismo, el germen de la iconografía romana del dios, asimilado a Neptuno.

El dios de pie, desnudo, sosteniendo su tridente y algún otro atributo marino en sus manos, coloca una de sus piernas, flexionada, en algún objeto elevado (delfín o proa de navío, preferentemente), mientras adelanta el cuerpo de forma indolente, y se apoya, algo cansino, sobre su propia pierna. La cabellera es abundante, corta y ondulada, y ceñida por una diadema en ocasiones, y la rizada barba confiere al dios la antigua majestad que le corresponde. La actitud expectante, "abierta", del Posidón hallado en Eleusis, nos hace pensar en la presencia de otra figura. Como han señalado algunos autores (30), en virtud de las semejanzas de la figura del dios con la efigie del mismo representada en una moneda ateniense de época romana imperial (lám.I,IV,109), tal vez el dios del mar estuviera en presencia de Atenea, y un olivo, como en la moneda, mediara entre ambos personajes. El monumento escultórico bronceo descrito por Pausanias (I.24.3), situado en las proximidades del lado norte del Partenón, debió de haber sido semejante a la composición que nos muestra hoy en día la moneda romana, y acaso la fuente de inspiración para muchas obras posteriores, entre ellas, el Posidón de Eleusis, o la moneda que presentamos.

La mejor expresión del prototipo iconográfico señalado para el dios del mar acaso sea la del conocido "Posidón del Laterano" (Roma, Museo Lateranense) , llamado también "Posidón de Porto D'Anzio", copia romana de un trabajo helenístico de claros ecos lisípeos y portentosa fuerza plástica (lám.I,IV,110). En la línea iconográfica inaugurada por el Posidón de Eleusis se halla, asimismo, otra imagen, de tamaño más reducido (46 cm.altura) realizada en bronce, que procede de Pella y se conserva hoy en el Museo Arqueológico de dicha localidad (M. 383) (lám.I,IV,111). La broncea imagen del soberano de los mares, es un trabajo del período helenístico final que reproduce, a su vez, un modelo atribuido al gran escultor Lisipo, el cual, según han admitido varias autoridades en la materia, debió de ser una de las imágenes de culto del templo de Posidón en Isthmia (31).

Otros ejemplos del mismo tipo son el Posidón procedente de Gortina, actualmente en el Museo de Heraclion, y el Posidón de bronce, también de pequeño formato que se conserva en el Museo Capitolino de Roma.

Otra imagen de Posidón, realizada en bronce en el siglo III a.C., y propiedad de la Galería de Antigüedades del Estado de Munich, conocida como el "Posidón Loeb" pone ante nuestros ojos una visión del dios de indolente anatomía, postura desahogada y un tanto teatral, en la que los brazos extendidos crean una diagonal a ambos lados del praxitélico cuerpo; formas blandas, animadas por uno modelado que produce fuertes contrastes lumínicos, y proporciones que recuerdan a la obra de Lisipo hacen que esta imagen de Posidón haya perdido su antigua majestad, convertido casi en adolescente. Resulta interesante comprobar cómo la faz del Posidón que nos ocupa, enmarcada por abundante cabellera de mechones "mojados" y desordenados, será un esquema iconográfico repetido, con mucha frecuencia, para las personificaciones del Océano o de otras divinidades fluviales durante el arte romano.

Diferente prototipo formal, de gran majestuosidad, dado al dios marino por los artistas helenísticos es el que halla su mejor expresión en una estatua que fue encontrada en el santuario de Posidón ubicado en la isla de Melos, que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Atenas (lám.I,IV, 113). El "Posidón de Melos" es una figura colosal, de más de dos metros de altura, realizada en mármol blanco hacia la segunda mitad del siglo II a.C.

El dios, estante, se muestra con gesto algo airado, sosteniendo el tridente en su diestra y con un delfín a sus pies. Su potente torso desnudo denota una gran fuerza, una musculatura en perfecto desarrollo, sólo cubierta por un manto que cubre sus piernas desde la cadera hasta los tobillos; el influjo del gran Lisipo es innegable, manifiesto no sólo en el gesto majestuoso del dios, que exhibe magistralmente su teatral postura, sino también en el tratamiento anatómico, mórbido y perfecto a un tiempo, así como en la manera de ejecución de los

cabellos, agrupados en gruesos bucles discretamente trepanados. También responde a este tipo el busto del dios del Museo Chiaramonti (Vaticano) (32), en palabras del profesor Blanco Freijeiro, un auténtico "lobo de mar" (33).

Muy afín por su iconografía a la imagen anteriormente señalada, y asimismo como derivación de un prototipo creado por Lisipo, es una estatua de mármol que representa al dios del mar, procedente de la casa de Dioniso, en Delos, realizada en el siglo III a.C. (Delos, Museo Arqueológico, n. A 4120) (lám.I, IV,114). El dios barbado, de pie, apoya el peso de su cuerpo sobre su pierna derecha, mientras la rodilla contraria queda ligeramente flexionada, en una marcada "curvatura praxiteliana".

Hermosa y muy característica de los postulados estéticos vigentes en el período helenístico es una estatuilla de Posidón realizada en bronce macizo que conserva hoy el Museo del Louvre, y que se conoce como el "Posidón Jameson". Su anatomía, muy viril, tiende a la fragmentación, a la pormenorización de detalles, en un verdadero alarde muscular; la cabellera, ondulada y abundante, el vigor corporal, pura pose, y el pronunciado relieve facial son todos elementos que proporcionan a esta pequeña imagen una tremenda fuerza expresiva, que llega al espectador a través de la diagonal maestra marcada por la óptima visión del conjunto (lám.I,IV,115).

Océano, la divinidad primordial del agua, considerado por los griegos como el cinturón acuoso que envolvía la tierra y los mares, adquirió, desde el helenismo, una relevancia que anteriormente no había tenido, y pasaría a ser un elemento personificado, de gran trascendencia iconográfica, como veremos, que, incluso, llegaría a suplantarse a Posidón en las representaciones. Tal cambio se produjo, en parte, porque en los tiempos helenísticos, los hombres dudaban de los dioses olímpicos, que, caprichosos y distantes se permitían el lujo de jugar libremente con el destino de los hombres. La religiosidad del momento, consciente de ello, centró su "devoción" en divinidades más abstractas, en

elementos cósmicos; el Océano, como elemento primordial dentro del cosmos, encontró terreno abonado en este panorama ideológico, razón por la que fue recreado constantemente en todas las manifestaciones de arte helenístico.

Entre estas manifestaciones o personificaciones del Océano cabe señalar un busto de mármol encontrado en el siglo XVIII en Pouzzoles, que se conserva actualmente en el Museo Pio Clementino de la ciudad Vaticana. Es una cabeza en la que se aprecia el elemento paisajista de la vida del mar: "en sustitución de las cejas, y sobre las mejillas y el pecho, se ven aletas a modo de hojas, que caracterizan a esta figura como un dios marino. En los cabellos ondulosamente agitados de su barba, hasta juguetea los delfines" (34). La iconografía de Océano propuesta en este busto, estará llamada a ejercer un amplio influjo en el arte romano, que la repetirá de modo casi idéntico.

La figura del dios tritón siguió siendo muy frecuente en las representaciones del arte helenístico; fue, precisamente en este momento, cuando Tritón, el único hijo varón habido de los amores de Posidón y Anfítrite, se multiplicó y su imagen dio origen a toda una serie de congéneres idénticos a él, los tritones, y semejantes, los ictiocentauros, cuya aparición en las escenas míticas marinas se hizo muy habitual. Uno de los más famosos tritones de la escultura helenística es el llamado "Tritón Grimani" (Museo de Berlín), cuyo estilo se ha relacionado con el arte de Scopas de Paros, tal vez realizada entre el 350 y el 320 a.C., aunque su rostro aparece deformado hoy por las sucesivas restauraciones que se le han practicado (f.I,IV,16).

El "Tritón Grimani" presenta un potente y musculoso cuerpo humano; bajo éste, un faldellín vegetal de hojas de hiedra da paso al inicio de sus dos extremidades marinas, perdidas hoy, es decir, que se trata de un prototipo iconográfico de doble cola, forjado acaso por influencia de la conformación física de los gigantes del friso pergameno, o tal vez por exigencias compositivas de las

escenas. Desde este momento, la iconografía de los tritones puede variar, y estos seres presentar una o dos extremidades pisciformes.

De la iconografía de los tritones procede también la de las tritonisas, sus congéneres femeninos, seres fabulosos concebidos como mujeres-peces, mucho menos frecuentes en las representaciones artísticas. Estilo e iconografía semejantes a los del "Tritón Grimaldi" pueden contemplarse en la estatua marmórea de una tritonisa procedente del Templo de Despoina de Likosura, en Arcadia, fechable en torno a la primera mitad del siglo segundo a.C. (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 2171) (lám.I,IV,116).

Los centauros marinos o ictiocentauros, seres que poseen cuerpo humano, patas delanteras de caballo y extremidad inferior pisciforme, derivan, iconográficamente, de los tritones. Son seres concebidos con una naturaleza salvaje, como los centauros y representan la equivalencia iconográfica, en el "thíasos" marino de los centauros y otros seres que pueblan las escenas del "thíasos" báquico. En un grupo escultórico conservado en el museo del Louvre vemos a un espléndido centauro-pez de perfecto torso y hermosa cabellera conduciendo, a través de las ondas, a Sileno, figura de rasgos extremadamente rudos, y anatomía blanda; el conjunto presenta a dos seres semisalvajes, y semihumanos, en una composición barroca, en la que dominan los contrastes de fuerzas entre las figuras, como se oponen también los tratamientos de las anatomías de ambos personajes; pero, tales oposiciones se suavizan por la decorativa curva que produce la retorcida extremidad del ser marino, de tratamiento muy barroco (lám.I,IV,117).

Un centauro marino, una nereida y dos erotes son los protagonistas de otro grupo escultórico, de gusto muy "rococó", del siglo I a.C., conservado en la Sala de los Animales del Museo Vaticano (lám.I,IV,118). El ictiocentauro ha raptado, sin duda, a la nereida, y con ella en su lomo avanza veloz sobre las agitadas olas, al tiempo que hace ademán de acercarse a la boca una encorvada bocina; los

pequeños amores, encaramados en las pronunciadas curvaturas de la extremidad inferior del centauro, intentan consolar a la desdichada nereida, que pronto habría de resignarse a su destino. El conjunto no puede ser más barroco, tanto por los gustados contrastes de carácter entre las figuras (fortaleza varonil, belleza femenina y ternura infantil) y entre las superficies (calidades y texturas tratadas de forma magistral), como por la sensación de dinamismo que de la composición se desprende (avance rápido sobre el mar). Un chorro de agua que salía de entre las patas del centauro, era una deliciosa invención que, en la Antigüedad, aportaba al grupo escultórico un acentuado sentido teatral.

Desde el punto de vista iconográfico, cabe resaltar que la figura del ictiocentauro posee dos pequeños cuernos o pinzas de crustáceo sobre sus sienes, atributo que, a partir de este momento, sería frecuente en muchos de los componentes del "thíasos" marino, por influencia de las personificaciones de algunos de los ríos (Aqueloo), o del mismo Océano.

También al siglo I antes de nuestra era corresponde un grupo escultórico romano que representa a una nereida montada sobre un terrible monstruo marino, un singular "Ketos", actualmente en la Galería de los Uffizi, en Florencia (lám. I,IV,119). El ejemplo puede ser considerado como una clara muestra de lo que fue el arte griego de los últimos tiempos, o, dicho de otro modo, el legado que aporta a Roma el mundo helenístico, cargado de pictoricismo, fantasía y sutiles delicadezas.

La nereida se asienta, tranquila, con el delicado torso desnudo, sobre un monstruo que parece desplazarse, a través de la superficie del agua, en cuyas ondas salta un delfín. Rostro, anatomía corporal y actitud convierten a esta figura femenina en un arquetipo de su tiempo, en una figura de todo punto convencional; sin embargo, el monstruo de alargado hocico, mirada terrible y orejas de cánido, supuesto "Ketos", se distingue en su iconografía porque posee patas delanteras de caballo, como los ictiocentauros, resultando ser una mezcla

de caballo marino, caballo terrestre y monstruo marino. Esta iconografía tuvo tanto éxito que cualquier soporte resultó apto para su representación. Así, por ejemplo, vemos que un tritón, soportando sobre su enroscada cola a una delicada nereida, sirvió como motivo decorativo en una de las basas decoradas en relieve de las gigantescas columnas del templo de Apolo en Dídima, ciudad sita en Asia Anterior (lám.I,IV,120).

Uno de los temas que más gustaron a los escultores helenísticos fue la representación de Afrodita. La diosa del amor, la protectora de la navegación, y tantas otras acepciones bajo las que antaño era venerada, quedó convertida en el arte helenístico en un verdadero símbolo erótico. Los escultores siguieron el proceso iniciado en los años medios del siglo IV a.C., y dotaron a las imágenes de Afrodita de un carácter más humano. Además, en el arte helenístico asistimos a la creación de un tipo nuevo, forjado por Doidalsas de Bitinia, identificado gracias a las frases de Plinio como una *Venerem lavantem sese*, acurrucada, girando sobre sí misma, como se puede apreciar, por ejemplo, en las copias romanas que de ella conservan el Museo Vaticano (lám.I,IV,121), el Louvre ("Venus de Viena"), el Museo de las Termas de Roma, o la imagen frágil y sensual de la diosa que guarda el Museo de Rodas (lám.I,IV,122).

En ocasiones excepcionales, el carácter de divinidad marina de la diosa quedó plasmado por los artistas, como sucede en un torso marmóreo de Afrodita, procedente de Atenas, que se puede fechar en el siglo II a.C. (lám.I,IV,123) (Atenas, Museo Arqueológico Nacional). El torso muestra el himation de la diosa decorado con cuatro bandas paralelas de relieves, entre los que podemos ver a la diosa misma desplazándose a través del mar, montada sobre una fabulosa criatura anguípeda, y ondeando al viento su "aura velificans", iconografía habitual para las nereidas.

Sin duda, una de las mejores expresiones de la magnificencia del período que nos ocupa quedó reflejada en las composiciones de los frisos escultóricos,

cuyos excelentes relieves se cuentan entre las más grandes glorias del arte helenístico. De todos ellos destaca, el incomparable friso exterior del Gran Altar de Pérgamo, monumento erigido en la Acrópolis de la capital atálida hacia el año 180-160 a.C. en honor de Zeus Soter y Atenea Nicéforos por Eumenes II, para conmemorar las victorias de los habitantes de Pérgamo sobre los gálatas (180 a.C.), del que sólo nos ha llegado una alusión debida a las fuentes clásicas:

"Hay en Pérgamo un altar de mármol de cuarenta pies de altura, con relieves colosales representando la batalla de los Gigantes" (Ampelio, LIBER MEMORIALIS, 8, 14)

En la actualidad, el "Museo de Pérgamo" de Berlín conserva una reconstrucción del magnífico conjunto, sobre cuyo zócalo se destacan los expresivos relieves con el tema de la Gigantomaquia. Por tres de sus lados, el Altar estaba completamente decorado con los violentos combates de los dioses y los gigantes, agrupados según su categoría divina: en el lado oriental se hallaban Zeus y Atenea, los dioses co-tutelares del Altar, luchando contra sus respectivos adversarios, al lado de otros dioses olímpicos (Hécate, Artemis, Apolo, etc); en el lado meridional, estaban los dioses del día y de la luz con sus respectivos rivales (Asteria, Febe, Temis, Urano, Hiperión, Eter, Eos, Theia, Helios, Selene, y el cortejo de Rhea-Cibeles), mientras que en la proyección sur vemos a Dioniso con su cortejo de sátiros y ninfas, al lado de su madre, Semele.

En la proyección norte (lám.I,IV,124), estaban situados los dioses del mar, representados por tres parejas de deidades: Doris y Nereo, Océano y Tetis (lám.I,IV,125) y Anfítrite y su hijo Tritón (ésta última pareja en el frente de dicha proyección) (lám.I,IV,126), todos ellos de fisonomía humana salvo Tritón. Tritón simbolizaba la personificación del poder natural del mar, y por ello se le representó como una criatura compleja, compuesto de cuerpo humano alado, gran cola pisciforme y una pierna frontal de caballo. Como el padre de los dioses, Tritón lucha simultáneamente contra tres gigantes, haciendo clara alusión

a la poderosa fuerza del dominio marino. Junto a él fue representada, también combatiendo a los gigantes, su ilustre madre, la diosa Anfítrite (lám.I,IV,127).

Ocupando la sección derecha del friso norte estaban representados los dioses de las aguas, Posidón y su "thíasos". Sólo quedan algunos fragmentos del carro de Posidón (lám.I,IV,128), quien, de acuerdo con la leyenda había perseguido a los gigantes incluso en el mar, guiando un fantástico carro tirado por caballos marinos. De la figura del dios del mar se conservan únicamente fragmentos del brazo izquierdo, a cuyo lado hay un pequeño delfín. Un poderoso gigante, similar al que aparece junto al carro de Helios, intenta impedir el paso de este cortejo, pero, se ve amenazado por un pez monstruoso, un "Ketos" marino, que emerge de las profundidades y abre sus fauces para devorar al gigante. A continuación la llamada "diosa del león", las Grayas, las Moiras, las Erinias, Nyx, seguida por varios grupos de difícil interpretación (divinidades de las estrellas o compañeros de Ares), y finalmente, Afrodita, junto a la que luchan Eros y Dione, su madre.

En el estilo del friso de Pérgamo conviven entremezcladas las dos corrientes estilísticas en voga durante el período helenístico: la clasicista, que tiene sus mejores expresiones en las respetuosas figuras de los dioses, tratadas según los más bellos modelos del arte clásico, y la innovadora, encarnada en las fantásticas figuras de los gigantes, en las que el barroco helenístico raya al cénit de su vehemencia.

Finalizaremos este recorrido por las representaciones escultóricas helenísticas cuya iconografía se relaciona con las divinidades marinas y el mar, haciendo un breve comentario acerca de una de las obras más famosas del arte griego de todos los tiempos, la Nike o Victoria de Samotracia, realizada hacia el año 190 a.C., y actualmente en el Museo del Louvre (n. 23969) (lám.I,IV,129) (35).

No cabe duda de que esta colosal diosa alada, portadora de la victoria a la proa de un barco, fue encargada y dedicada para conmemorar un acontecimiento histórico de gran relevancia, acaso por los habitantes de Rodas para dar gracias por su victoria frente a Antíoco III de Siria. La imagen fue, pues, dedicada como exvoto, en el Santuario de los Cabiros, divinidades misteriosas de la isla de Samotracia que, desde el final de la época clásica aparecen como protectores de la navegación, con atribuciones semejantes a la de los Dioscuros, pareja con la que tienen bastantes afinidades. Dado su carácter votivo resulta excepcional tanto el colosal tamaño (2,45 m. h.), de la Victoria como su incomparable calidad artística, una de las más genuinas y excelsas manifestaciones del barroco helenístico.

Sus alas, todavía desplegadas, indican que la Nike acaba de posarse sobre el barco al que ha concedido la victoria, y su fino chiton aparece humedecido, de forma magistral, por el agua salada que salta a la proa del barco en su rápido desplazamiento. En 1950 se descubrió la mano de la estatua, cuyo ademán, abierto, autoriza a pensar que la imagen tenía el brazo derecho levantado para anunciar el feliz acontecimiento a su llegada al puerto de Rodas. La "Nike" de Samotracia, sobre la proa del barco, se convertiría en el prototipo de los mascarones de proa utilizados por los barcos de todos los tiempos (lám.I, IV, 130).

b. Las artes decorativas.

La temática de las divinidades marinas, relacionada tanto Posidón como con los integrantes de su divino séquito, fue una de las preferidas por los artistas helenísticos para las obras de carácter decorativo, dado que admitía innumerables posibilidades plásticas, no sólo desde el punto de vista iconográfico, sino también por su sentido ornamental intrínseco.

Las obras en terracota, continuaron la serie de objetos de este material que se habían dado en épocas precedentes, haciéndose aún más sutiles y delicadas que

aquellas. Testimonios elocuentes de este arte son las numerosas figuritas de la nereida Tetis, que, montada a lomos de animales marinos, lleva las armas a su hijo Aquiles. Así, por ejemplo, Tetis cabalga a la grupa de un hipocampo, con el escudo de Aquiles en una pieza procedente del sur de Italia, ubicada hoy en el Museo del Louvre (lám.I,IV,131), mientras que en otra terracota, también de Campania, que conserva el Museo Británico londinense (lám.I,IV,132) el objeto que la nereida transporta es el casco de su hijo. Realizadas hacia los primeros años del siglo III a.C, las citadas piezas son, ante todo, un capricho del artista; un exquisito contrapunto "rococó" entre la verticalidad del esbelto cuerpo femenino y la sinuosidad de la cola marina del caballo, sinuosa y encrespada, como una ola.

La protagonista de buen número de pequeñas piezas de terracota fue Afrodita, que puede aparecer emergiendo desde el interior de su concha, montada sobre un delfín y acompañada por un erote (lám.I,IV,133), sobre un cisne (lám.I,IV,134), o saliendo, provocativa, del baño ("Anadyomene") (lám.I,IV,135).

Los vasos cerámicos del período helenístico, arte en franca decadencia con respecto a su glorioso pasado, ofrecen muestras de coroplastia, es decir, que presentan figuras modeladas en arcilla, con carácter eminentemente decorativo que se aplican a sus perfiles. En esa línea cabe destacar un vaso de procedencia desconocida, realizado en el siglo IV (Museo Arqueológico de Tesalónica, n. 10359) en el que Afrodita aparece montada sobre un cisne, o un "lekithos" cuyo cuerpo es el busto de la diosa, que emerge del interior de la concha (lám.I,IV,136), procedente de Tanagra (Beocia) (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 2060), realizado también en el siglo IV a.C.

Pero, sin duda, entre todos los vasos "plásticos" del período helenístico, sobresalen, en el marco de este trabajo, varios "askoi" procedentes de Canosa (Apulia), realizados a fines del siglo IV o principios de la centuria siguiente, en los que aparece la representación de la terrible Escila, convertida en una

multicolor y graciosa figurilla que decora la parte superior de los recipientes. A guisa de ejemplo, citamos dos de ellos, que se conservan, respectivamente, en el Museo de Bellas Artes de Boston (lám. I,IV,137), y en Museo Británico de Londres (lám.I,IV,138).

Las artes del metal del período helenístico se ocuparon, asimismo, de la iconografía mítica del mar, como demuestra una placa de bronce repujado, que fue rescatada en el Santuario de Zeus en Dodona, en la que aparece, nuevamente Escila con sus perros y un remo en la mano (Atenas, Museo Arqueológico Nacional), fechable en los primeros años del siglo III a.C. (lám.I,IV,139).

Quizá el más delicado de todos los pequeños bronce exentos del helenismo tardío sea el que representa a Afrodita retorciéndose el cabello, pieza procedente del ágora de Atenas, realizada en el siglo I a.C., que se conserva en Atenas (Museo del Agora, B. 881) (lám.I,IV,140). El prototipo iconográfico que sirvió de modelo a esta obra data de los últimos años del siglo IV, pero las encarnaciones de Afrodita Anadyomene sufrirían diversas modificaciones a lo largo del arte helenístico; en el caso que nos ocupa, se ha introducido un espejo - hoy perdido-, en el que la diosa contempla su imagen, subrayando la idea de su belleza física, que tendrá amplias resonancias en épocas posteriores.

La orfebrería produjo, asimismo, obras de gran calidad cuya temática está en relación con la mitología del mar. Así, por ejemplo, una medalla de oro del siglo III a.C. (Tesalónica, Museo Arqueológico), muestra en una de sus caras un retrato de Olimpia, mientras que en la otra aparece una delicada nereida que monta a lomos de un feroz toro marino (lám.I,IV, 141). La misma línea iconográfica puede seguirse en los relieves de un plato argénteo, del siglo II a.C., hallado en Canosa (ciudad del sur de Italia, cercana a Tarento), (f.I,IV,17), en el cual, una nereida, vista de espaldas, cabalga cómodamente a un animal de las profundidades, un fantástico monstruo marino, de cabeza de lobo y provisto de aletas continuas a lo largo del perfil de su sinuoso cuerpo.

El Tesoro de Palaiokastron, también del siglo II a.C. (Museo de Escultura y Joyería de Hamburgo) cuenta entre sus piezas con unos colgantes de oro, en los que, como motivo decorativo en relieve, nereidas cabalgan sobre sendos animales marinos (semejantes al "Ketos"), mientras sus paños flotantes ondean al viento en señal de su rápido desplazamiento (lám.I,IV,142).

Muy delicado en su ejecución es el camafeo de sardónice, fechado en el siglo II a.C., que se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York (lám.I,IV,143), en el que podemos contemplar la imagen de una bella nereida, que, en esta ocasión va montada sobre un no menos atrayente tritón. Las figuras se destacan poderosas contra la transparencia del fondo, tratadas con un soberbio modelado, que permite apreciar toda suerte de detalles musculares e iconográficos. Entre éstos últimos cabe señalar que el tritón posee, para separar de modo delicado su parte humana de su parte pisciforme, un exuberante faldellín de hojas acuáticas, y que se ayuda de un remo para avanzar sobre el agua; ambos detalles tendrán una enorme resonancia iconográfica posterior, en el ámbito artístico de Roma.

Otra de las obras maestras de la joyería final griega es la llamada "Diadema Loeb" (lám.I,IV,144), propiedad de la Galería de Antigüedades de Munich, fechable hacia la mitad del siglo III a.C. La preciosa obra, realizada en oro y granate, muestra en su centro a una victoria alada, una Nike, y a ambos lados de ésta, dos fabulosos monstruos marinos de cabeza de cánido, que podríamos calificar como "Ketos".

De gran valor artístico es también un anillo de sarde, realizado a principios del siglo III a.C., que se conserva en el Museo del Estado de Berlín (lám.I,IV,145); sobre la superficie del mismo aparece una magnífica figura provista de dos poderosas colas de pez, un tridente, un remo y un anzuelo o vichero, que pudiera representar a Escila, presta a capturar los barcos que pasan junto a ella. Por debajo de su silueta, varios delfines nos sitúan en el mar.

Las monedas que se acuñan en las diferentes ciudades de la Grecia helenística, muestran en sus diseños, las figuras de las divinidades marinas, continuando de este modo la trayectoria evolutiva de la iconografía iniciada en el arcaísmo y brillantemente representada en la época clásica. La cabeza de Posidón aparece en los tetradracmas de plata de Antígono II de Macedonia (277-239 a.C.) (lám.I,IV,146), en cuyo reverso aparece un personaje sentado sobre un barco, el dios Apolo. Muy similares a éste, por su iconografía, son los tetradracmas áticos de Antígonos Doson (rey de Macedonia del 229 al 221 a.C.), de perfil, con una espesa cabellera de profundos bucles ceñida por una diadema (lám.I,IV,147), en cuyo reverso aparece también el dios Apolo, sentado sobre la proa de un barco. Un diseño similar del dios del mar, pero al que se ha añadido un tridente y un pequeño delfín nos es conocido por los dracmas de oro de la "Liga de los Bretios" (lám.I,IV,148).

Los tetradracmas de plata de Salamina, acuñados bajo el reinado de Demetrios Poliorcete (hacia el año 290 a.C.), muestran al dios del mar de pie, empuñando su tridente (lám.I, IV,149), siguiendo el esquema tipológico que se había impuesto, tres siglos atrás, en las monedas de Posidonia (láms.I,IV,38-41). El reverso es la proa de un barco en la que se halla una "nike", a modo de mascarón de proa. Estas monedas son, sin duda, el más claro reflejo del prestigio marítimo de Demetrios Polircete, al que sus contemporáneos llamaban "hijo de Posidón".

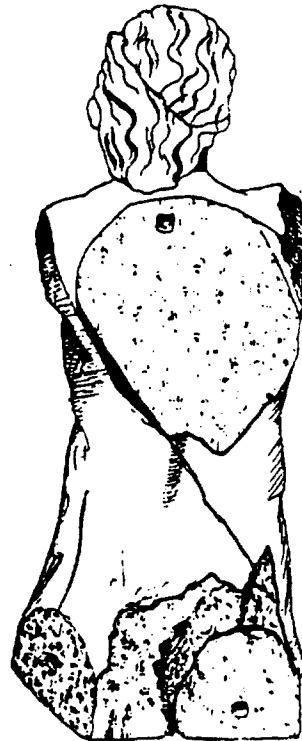
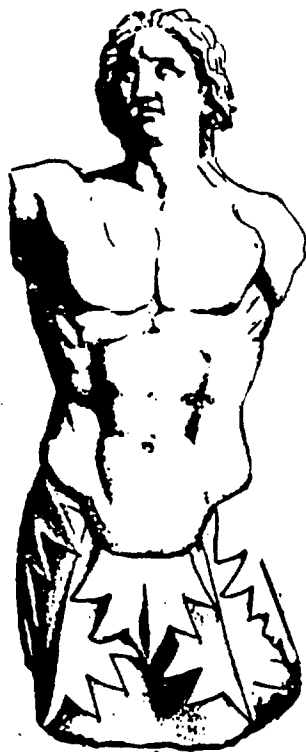
La afamada Tetis también aparece ornando las monedas del Imperio macedónico: la vemos sobre un didracma procedente de Pyrrhus (280-277 a.C.), montando sobre un hipocampo, transportando el escudo de su hijo Aquiles, que está representado en el reverso (f. I,IV,18). Cabalgando a la grupa de un hipocampo, pero, en esta ocasión, acompañada por un erote, aparece un dracma de oro de la "Liga de los Bretios" (lám.I,IV,150), acuñación que se puede fechar, aproximadamente, hacia el año 210 a.C.

El arte del mosaico experimentó un gran avance durante el período helenístico, y desde el año 250, los guijarros de piedra, se fueron sustituyendo, de forma paulatina, según las zonas geográficas, por teselas; los temas del arte musivario eran, fundamentalmente decorativos, no pictóricos. De vez en cuando, sin embargo, el mosaísta copiaba alguna pintura importante; pese a la inexistencia actual de la mayoría de las obras musivarias con representaciones de las divinidades y del "thíasos" marino, parece muy probable que este tipo de realizaciones hubieran sido frecuentes, dado que en ellas debieron de encontrar su fundamento, su modelo de inspiración, los artistas romanos, como veremos más adelante.

En la búsqueda que hemos efectuado para seguir el rastro de estas representaciones artísticas de la mitología marina, hemos podido encontrar un fragmento de mosaico pavimental, con la representación de Tritón, procedente de Magoula (Esparta), realizado probablemente en la segunda mitad del siglo III a.C. (Esparta, Museo Arqueológico) (lám.I,IV,151). Tritón, representado frontalmente, pero con el torso y la cabeza levemente girados hacia la izquierda, sostiene en alto un remo con sus dos manos, y posee, dos extremidades pisciformes, enroscadas y simétricas entre sí. Este mosaico tricolor procede de una gran composición (6.50 x 7 m.) sobre el pavimento de un edificio de destino incierto, tal vez un gimnasio. El tema central estaba enmarcado por un meandro, con bandas alternativas de delfines, caballos y monstruos marinos, a su alrededor; exteriormente se podía contemplar un "thíasos" báquico, con figuras de sátiros, centauros y de Pan (36)

El mosaico de Esparta es sumamente interesante desde el punto de vista técnico, ya que no está realizado a base de piedras de mar o de río, con las que normalmente se realizaban los primeros mosaicos helenísticos, sino que su diseño se ha formado gracias a teselas poligonales, cortadas de modo irregular, señalando la transición entre los mosaicos de guijarros a los posteriores mosaicos hechos con teselas cortadas regularmente.

Tal vez ninguna pieza sea tan elocuente para finalizar el capítulo correspondiente al arte helenístico, como un hermoso "skyphos" de vidrio decorado en relieve que procede de una tumba de Sifnos, y que debió de ser realizado en el siglo I a.C. (Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n. 16275), porque esta pequeña obra maestra es una de las más claras manifestaciones de la fusión entre el arte helenístico y romano, por ser típicamente romana su técnica y característica del arte griego final, su iconografía. Dos erotes, empuñando una fusta, montan, de pie, sobre el sinuoso lomo de un grifo y un caballo marino respectivamente, cuyas enroscadas extremidades convienen de forma perfecta a la curvatura de la "tacita" (lám.I,IV,152).



f.I,IV,16.Estatua de mármol. "Tritón Grimani".350-320 a.C. Museo de Berlín.



f.I,IV,17.Plato argénteo de Canosa (Sur de Italia). S.III a. C. Nereida sobre hipocampo. Tarento, Museo Nacional.



f.I,IV,18. Didracma de plata. Pyrus. 280-277 a.C. Tetis sobre hipocampo.

NOTAS:

1. Se trata, en primer lugar, de la regularización de las estructuras arquitectónicas, con la aparición de los órdenes dórico y jónico. También se revelan en este momento los tipos capitales de la escultura griega de todos los tiempos, y, en el terreno de la cerámica, se extiende a casi todos los talleres la técnica corintia de las figuras negras, cuyo predominio va a durar una centuria. Las ornamentaciones de procedencia oriental, todavía presentes, fueron desapareciendo para dejar un lugar cada vez mayor a la figura humana, que interpreta los mitos y las proezas de dioses y héroes.
2. Son los llamados "pueblos del mar", quienes pusieron en peligro a los egipcios.
3. Los poemas homéricos no pueden ser posteriores al año 800 a.C., fecha en la que los griegos se aventuraron a colonizar el Mediterráneo oriental.
4. Uno de los aspectos bajo los que aparece Anfítrite en la Odisea es el de apaciguar a las grandes bestias del mar. Cfr. APENDICE I, Anfítrite.
5. La técnica de figuras negras es un trabajo de cuidada elaboración: primeramente se preparaba la superficie del vaso para trazar, a continuación, los contornos de las figuras que, una vez definidas eran tratadas, en su interior, con un barniz pardo o negruzco, quedando conformadas las siluetas. Esta bicromía se enriquecía con detalles incisos para resaltar determinados pormenores anatómicos, adornos, etc, todo ello realizado con extraordinaria habilidad y trazo firme.
6. Cfr. Díptico de Helios y Selene, en Capítulo III-I, lám.III,I,2.
7. Tradicionalmente este asunto ha sido denominado "lucha de Heracles con Tritón"; sin embargo, cabe la posibilidad de que en muchas ocasiones, sea la lucha de Heracles con Nereo, cuando el héroe aferra fuertemente al dios para conocer dónde está el jardín de las Hespérides. La iconografía de Tritón y Nereo se confunde desde la Antigüedad, tal vez por la condición que poseen ambos como dioses preposidónicos, asimilados y sometidos posteriormente al cortejo de Posidón. Antes de conocer a Posidón, las poblaciones marítimas honraban a un dios bajo el nombre de "ἄλιος Ἰερών", un dios marino como Proteo, Nereo o Tritón... es decir, las formas particulares o locales del Anciano del Mar. Por su lado, Tritón, una vez convertido en hijo de Posidón y Anfítrite, aparece en los relatos luchando con Dioniso, tal vez queriendo significar la rivalidad económica entre el gremio de pescadores y el de viticultores.
8. En la época arcaica Nereo tuvo, en la mayoría de las ocasiones, una imagen y personalidad análoga a la de Tritón, mitad humana y mitad pisciforme, pero con el paso del tiempo, llegada la época clásica, solía aparecer, como un dios de figura humana. Durante el arcaísmo se estaba produciendo el proceso de formación tanto literaria como iconográfica de las personalidades míticas, razón por la que no son extrañas ciertas incongruencias. Asimismo,

es preciso señalar que Nereo habría de desaparecer, prácticamente, a partir del helenismo, en tanto que Tritón sufriría cambios importantes.

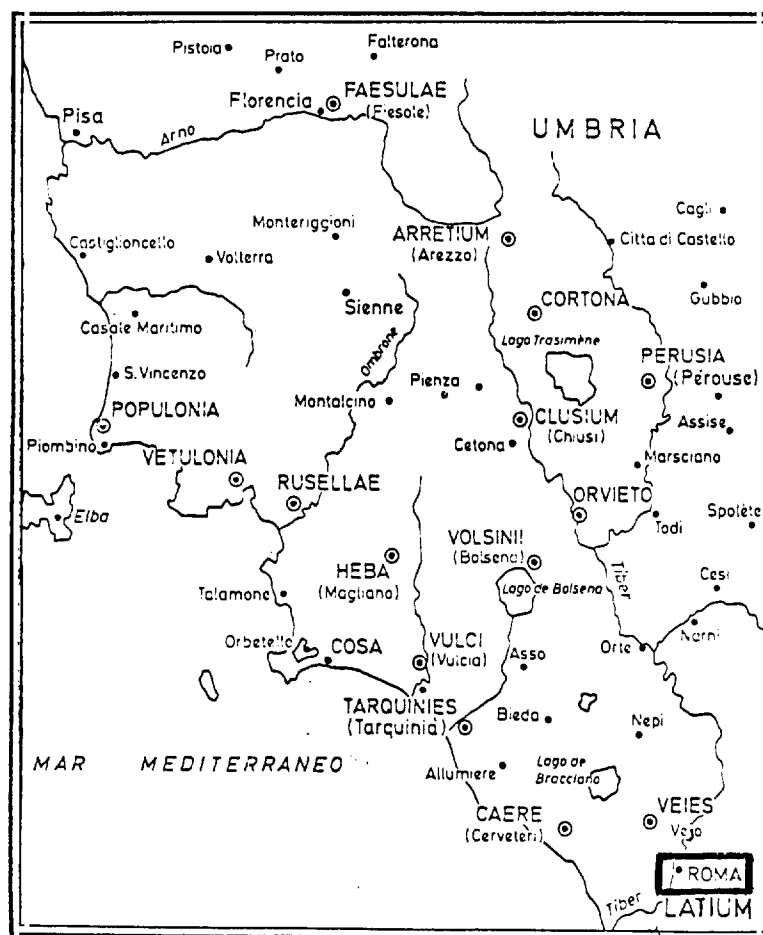
9. Pijoan, J., *SUMMA ARTIS*, vol. IV, p. 140.
10. Furtwangler, S., *Antiken Gemmen*, 3 vols., Leiden, 1900, taf. 15, nn. 33, 34, 35 y 39.
11. El templo construido en el 570-560 a.C., que fue reconstruido hacia el 520 (en tiempos de Hiparco e Hipias, los hijos de Pisístrato) fue inaugurado, probablemente con motivo de la celebración de las Panateneas del año 566 a.C. El templo se alzaba, probablemente sobre otro edificio anterior, que debería datarse hacia el año 600, y del que, asimismo se han conservado algunos fragmentos de decoración escultórica.
12. Cfr. Nota n. 7.
13. Cfr. Reinach, S., *Repertoire des vases peints grecs et etrusques*, 2 vols., París, 1899, y *CORPUS VASORUM ANTIQUORUM*, Princeton U., 1971.
14. Museo Arqueológico Nacional, *CATALOGO DE LOS VASOS PINTADOS*, Inv. 11095.
15. Boardmann /Dörig, *Greek Art and Architecture*, Londres, 1964.
16. Cfr. Reinach, S., *Vases peints II*, nn. 22, 87 y 76, Idem, I, nn. 143 y 171; Beazley, *Der Keoprhades Maler*, Berlín, 1933, n. 30, 7; Pottier, *Vases antiques du Louvre*, Paris, 1901, n. 85, f. 316; Perrot- Chipez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Austria, 1970, vol. X., ff. 75 y 76.
17. Roscher, *Lexicon V*, p. 696.
18. Reinach, S., op. cit. I, XLIV, 4-12.
19. Cfr. notas 7 y 8 del presente capítulo.
20. Cfr.p. *GEMAS CON ESCILA*.
21. Reinach, S., *Statuaire*, III, 228.
22. Solamente han llegado hasta nosotros las piernas de una estatua que debía representar a Leucotea. En el Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas de Almagro Gorbea, Inv. n. 20 se puede contemplar una reproducción de la misma realizada en escayola.
23. Blanco Freijeiro, A., *Arte griego*, Madrid, 1982.
24. Cfr. *ALTAR DE LOS DIOSES CONSENTES en Roma*, Capítulo I,VI.
25. *Greece and the Sea*, Catalogue of the exhibition organized by the Greek Ministry of culture, the Benaki Museum, the National Foundation De Nieuwe Kerk, Amsterdam, De Nieuwe Kerk Octubre-Diciembre 1987, p. 200. n. 100.
26. Richter, G.M.A., *The Metropolitan Museum of Art. Catalogue of engraved gems of the classical style*. Nueva York, 1920, n. 132.
27. Furtwangler, A., op. cit., taf. 15 (nn. 33,34,35 y 39), 29 (30), 30 (17,18), 37 (3), 46 (10), y 5) (19).
28. Furtwangler, A., op. cit., taf. 5 (21), 37 (2), 41 (33, 39 y 43), 49 (30), y 64 (14).
29. Para más monedas con el tema de Taras sobre el delfín, Cfr. Francke, *Die griechische Munze*, Munich, 1964.
30. Cfr. *Greece and the Sea*, op. cit., p. 202.

31. Cfr. *Greece and the Sea*, op. cit., p. 222.
32. Esta tipología puede ser estudiada en Reinach, S., *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, 6 vols., Paris, 1914.
33. Cfr. Blanco Freijeiro, A., op. cit., p. 340.
34. Woerman, *Arte Clásico*, Madrid, 1976, tomo II, p. 423, y Lechat, H., *Sculptures grecques antiques*, Paris, 1925, p.430.
35. La Victoria fue descubierta en Samotracia en 1863 por Champoiseau, cónsul francés en Adrinopolis, y desde allí transportada al Museo del Louvre, donde fue restaurada ese mismo año. En 1875 el arqueólogo austriaco Conze, encontró, no lejos del lugar donde había aparecido la estatua, unos bloques de su pedestal en forma de galera (del tipo utilizado por los rodios), que fueron, asimismo, transportados al museo parisino, y servirían, nuevamente, de pedestal a la imagen, dando sentido a su dinamismo y a la transparencia de su chitón, humedecido por el agua del mar.
37. Cfr. *Greece and the Sea*, Cat. n. 107.

CAPITULO V: LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL MUNDO ETRUSCO:
TRANSFORMACIONES IDEOLOGICAS E
ICONOGRAFICAS.

1. Algunos aspectos de la civilización etrusca y de su religiosidad.

En el territorio comprendido entre el mar Adriático, el Arno y el Tíber se desarrolló en Italia, a partir del año 750 a.C. aproximadamente, la civilización etrusca (f.I,V,1), con rasgos tan propios que destaca con singular brillo dentro de las culturas de la antigua Italia. Su protagonista fue un pueblo "*distinto de cualquier otra estirpe por lengua y costumbre*", como escribiera Dioniso de Halicarnaso.



f.I,V,1. Mapa de las principales ciudades etruscas.

El origen del pueblo etrusco ha sido una cuestión muy debatida, uno de los capítulos más polémicos de la Historia de la Antigüedad. Esta polémica se inició ya en los tiempos de Heródoto, en el siglo V a.C., quien los consideraba originarios de Asia Menor (Lidia). Dioniso de Halicarnaso, contemporáneo de Augusto, defendía la autoctonía italiana, pero, en los tiempos modernos las hipótesis se han diversificado, si bien el origen itálico es defendido en el terreno filológico por Trombotti, y en el arqueológico por Palottino.

Sea cual fuere su procedencia, lo cierto es que a la luz de los conocimientos actuales, la cultura etrusca aparece en perfecta continuidad con las culturas itálicas de la Edad del Hierro que la precedieron, especialmente la Villanoviana, cuyo radio de extensión sería, aproximadamente, el que más tarde ocuparía la cultura etrusca. Sin embargo, parece probable que fuesen necesarios el elemento oriental, el italiano y el norteo para la constitución de esta original civilización.

En el siglo VII a.C., los etruscos crearon un sistema político propio, entendido a imagen de lo griego, y se estructuraron en ciudades-estado fortificadas, entre las que establecieron unos pactos de federación, creando las "ligas" o confederaciones de ciudades ("Dodecápolis"), tal vez como recuerdo de las anfictionías griegas, también constituidas por doce ciudades.

Su economía descansaba, fundamentalmente, en la agricultura y en la ganadería, si bien las actividades mercantiles les resultaron muy beneficiosas; los etruscos comerciaron y piratearon en todo el Mediterráneo, y gracias a sus transacciones comerciales, a sus trueques, se hicieron particularmente ricos y conocidos en el mundo antiguo, condición que se vio favorecida por la explotación de las minas de hierro de la isla de Elba. Etruria fue siempre, en realidad, un pueblo marítimo, dedicado intensamente al comercio, sobre todo con Oriente, y esta es una de las razones que explica el nexo cultural que le unió a Grecia durante todo el curso de su historia.

Los etruscos no llegaron nunca a unificarse; sus ciudades, al principio monárquicas y regidas después por poderes oligárquicos, eran independientes y solamente se federaban ante un peligro común; esta falta de centralización fue la causa que favoreció la expansión romana, y con ello la decadencia del siglo IV, que se había ido fraguando, lentamente, desde el siglo V a.C. Veyes, una de las ciudades más importantes del mundo etrusco fue tomada por los romanos en el año 396 y, poco a poco, los ejércitos romanos se hicieron dueños de toda Italia, y en el año 90 a.C., la totalidad de los ciudadanos italianos adquirieron la soberanía romana..

"Gens ante omnes alias eo magis dedita religionibus, quod excelleret arte colendi eas" (1).

Los etruscos fueron considerados, ya en la Antigüedad, como un pueblo profundamente religioso. Su vida cotidiana estaba presidida por sus creencias, y tenían por ello muy arraigados el culto y los ritos. Las fuentes dan testimonio de la intensa religiosidad del pueblo etrusco, como se puede advertir en Dioniso de Halicarnaso, Arnobio o Livio (2).

La pérdida de la literatura religiosa etrusca es irreparable. No obstante, sabemos por los escritos de época romana, que se trataba de una religión revelada: Cierta día tuvo lugar un extraño suceso en un campo situado a orillas del río Marta, en Etruria. De un surco recién abierto por un campesino salió de repente un ser divino, "un niño por su aspecto, un anciano por su sabiduría". El labrador que allí faenaba comenzó a exhortar a las gentes, preso de temor. A sus llamadas acudieron los Lucumones, los reyes sacerdotes de los etruscos, a los cuales el niño cantó su sagrada doctrina, que fue escuchada en respetuoso silencio y escrita más tarde para transmitirla a sus descendientes. También cuenta la leyenda que, después de la revelación, aquel maravilloso ser, hijo del genio y nieto del supremo Tinia, de nombre Tages, cayó muerto sobre los surcos de la tierra.

En ese suelo nacería, más tarde, la primera ciudad etrusca, que como cuenta la tradición, había sido fundada por Tarcón, el campesino a quien se había aparecido el niño salido del suelo, al que además se consideró como el padre de todas las ciudades que se atenían a la sagrada doctrina, a la "disciplina etrusca". Las enseñanzas reveladas por Tages se componían de una colección de escrituras, tal como las habían conocido ya los viejos pueblos orientales.

En la época histórica se puede distinguir, dentro de la religión de los etruscos, entre mitos y supersticiones. Atendiendo en primer lugar a los mitos propiamente dichos, cabe subrayar la variedad y complejo origen del numeroso panteón etrusco (3), en el que sobresalen dos triadas divinas: una supraterránea compuesta por Tinia (equivalente al Zeus griego aunque con poder más limitado), Uni (la Hera de los griegos) y Menrva (divinidad análoga a Atenea). La segunda triada, de dioses infernales, o subterránea, estaba formada por Ceres (semejante a Demeter), Libera (divinidad afín a Perséfone), y Liber, como sucesor de Hades.

Pero, además, había otros dioses, figuras paralelas, sustancialmente, a las de los mitos griegos, tales como Sethlans (Hefasto), Turms (Hermes), Turán (Afrodita) o Maris (Ares). Tampoco faltaron las divinidades griegas introducidas directamente en Etruria, como son Heracles, Apolo o Artemisa. Al lado de estas divinidades, muy influenciadas por el Olimpo helénico, entre las que destaca, asimismo, Charun (descendiente del Caronte griego), persisten, también, figuras y concepciones supranaturales de carácter indígena, ligadas a divinidades oscuras y misteriosas, cuyo nombre y número eran desconocidas.

Resulta extraño en el marco de este panorama religioso, y particularmente en lo que atañe al panteón de divinidades, que Poseidón, divinidad suprema en el mundo griego, no pasase a figurar entre uno de los principales dioses etruscos por asimilación (como había sucedido en el caso de los restantes dioses supremos).

Además, este hecho queda subrayado porque los etruscos dominaron el mar, y aunque sus ciudades más importantes se hallaban ubicadas en territorios interiores, el mar fue "la base de su historia"(4), ya que les sirvió de medio de comunicación comercial, a través del cual, consiguieron numerosas riquezas y conocimientos de las demás civilizaciones del Mediterráneo Antiguo, que, en definitiva, fueron las que marcaron la pauta evolutiva de su propia civilización.

Los etruscos conocieron un dios entre sus penates, o espíritus tutelares de la casa, cuyo nombre era Nethuns, NεθUNS. Con tan significativo y discutido nombre fue considerado como el espíritu de la salubridad de las aguas, manantiales, fuentes ... Esta divinidad menor habría de cobrar una importancia que los etruscos no podían sospechar, ya que se convertiría en el Neptuno romano, adaptación del Poseidón griego, en el año 399 a.C.

La etimología de la palabra NεθUNS ha sido muy discutida, hasta el punto de que si bien muchos autores se inclinan por considerarla originaria de la lengua etrusca, y por lo tanto antecedente del nombre romano de NEPTUNO, hay quienes sostienen lo contrario, que sería una asimilación etrusca del nombre romano. En realidad, la voz Neptuno se relaciona con la raíz latina "neptus" (sustancia húmeda), y con el avéstico "napta", húmedo. Bajo la forma NEθ encontramos este nombre en el "Hígado de Piacenza", y en el vendaje de la momia de Agram. A su vez, puede estar relacionado con la ciudad etrusca de Nepet.

En nuestra opinión, y dentro del marco de nuestra tesis, el Nethuns etrusco es anterior al Neptuno romano, y sus características son, aunque similares, diferentes, lo que explica que su papel en el mundo romano tuviera un marcado carácter simbólico y que su devoción, salvo excepciones concretas, quedara reducida a la mera oficialidad de culto. En este punto pesa en nuestro ánimo la opinión de St. Weinstock, quien en el P. Wissowa, sin comprometerse de modo

definitivo, prefiere, a pesar de todo, un origen etrusco para el romano dios del tridente.

Como herencia de su calidad de dios de las aguas en el mundo etrusco, el Neptuno romano aparecerá en mosaicos, relieves, ninfeos, pinturas al fresco, decoraciones de edificios termales..., en composiciones de carácter monumental y decorativo, más que de profundo sentido religioso. Además, poco a poco, su figura y la de Océano se irían aproximando, hasta confundirse, sobre todo a partir de los últimos años del siglo II a.C., en el momento coincidente con la gran crisis religiosa oficial y la entrada de corrientes filosóficas y cosmogónicas.

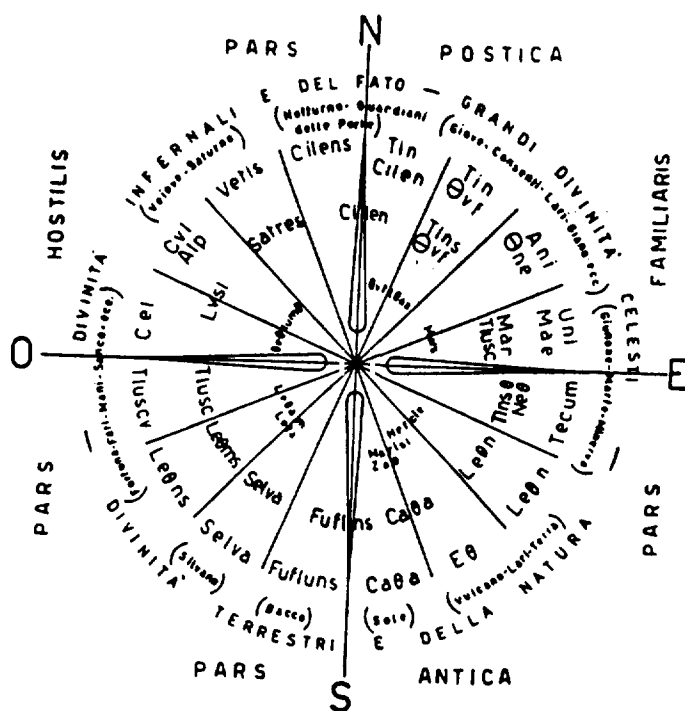
Junto a lo anteriormente expuesto, es muy de tener en cuenta la presencia del culto a una diosa portuaria y marinera. Dentro del mundo etrusco fue de gran relevancia el santuario situado en el Puerto de Pirgo, dedicado a la diosa Uni (la Juno romana), que, probablemente en un principio, por sus características de diosa maternal, de protectora de los navegantes, de diosa de la luz, tenía más relación con las Astarté de los fenicios, la Afrodita Euploia, o con Leucotea "la patrona de Odiseus" (5), que con la propia esposa de Júpiter. Andando el tiempo, esta "diosa del mar", con un carácter secundario, pero desvinculada de Poseidón-Neptuno y su "thíasos", quedaría convertida en la Mater Matuta, que recibiría culto en Roma en las zonas costeras y portuarias, como claro antecedente de todas las Vírgenes del Mar Mediterráneo.

A parte de los mitos, eran base fundamental de la religión etrusca las prácticas rituales de carácter mágico. La parcela en que la religiosidad etrusca se manifiesta de un modo más genuino es en las creencias mánticas referentes a la fulminación, a la interpretación del vuelo de las aves y, muy especialmente, al examen del hígado de las víctimas animales que se sacrificaban. Los sacerdotes encargados de realizar estos ritos pasaron "ab integro" a la religión romana, y son denominados en ella el "fulgurator", el "augur" y el "haruspex", cuya ciencia se hallaba codificada en una serie de libros que constituían lo que los romanos

conocieron por "Disciplina Etrusca", mediante la cual se regularon las normas que se referían a las relaciones entre dioses y hombres.

En realidad, se trata de la adivinación de la voluntad divina, realizada por unos medios que encuentran sus precedentes en el mundo oriental (especialmente en Mesopotamia), y a la cual el hombre está inexorablemente sometido. El mundo humano y el sobrenatural están estrechamente unidos en esta religión celeste en la que el "macrocosmos y microcosmos parecen corresponderse con la revelación y los secretos reclamados entre un preordinario sistema unitario en el cual la orientación y la división del espacio asumen una importancia fundamental" (6).

En la rueda celeste (f.I,V,2), cuyo esquema ha sido reconstruido por Palottino tomando como base a Marziano Capella y el bronce de Piacenza, vemos que las divinidades superiores, favorables, se localizan en el sector noroeste, mientras que las divinidades de la tierra, y de la naturaleza se colocan hacia mediodía, al tiempo que se suponía que las divinidades infernales habitaban en las tristes regiones del Ocaso, señaladas en la región o sector noroeste, considerado como el más nefasto.



f.I,V,2. División de la Rueda celeste en base al "hígado de Piacenza" y Marciano Capella.

Muy significativo es el hecho de que el agua o el mar, y "su dios", como fuerza de la Naturaleza, aparezca señalado bajo la palabra NEθ, razón que indica que Nethuns, aunque considerado por los etruscos como patrón general de las aguas y de su salubridad, también estaba relacionado con el reino marítimo, con el elemento acuático en general (mares, ríos, lagos, fuentes ...), y que no era sólo considerado como una deidad perteneciente a la esfera familiar y doméstica.

Otro aspecto fundamental dentro de la religión etrusca es su escatología: *"Más que ningún otro pueblo del mundo, el pueblo etrusco se ocupó ansiosamente del destino de los muertos y del mundo del más allá"* (7). De hecho, los etruscos vivieron para la muerte, considerando todos los actos de esta vida como preparativos para la vida futura; por ello, la mayoría de los objetos y obras de arte que han llegado hasta nosotros proceden de tumbas, porque fueron concebidos para uso funerario.

Los etruscos creyeron incontestablemente en la vida después de la muerte, y acerca de esta noción hubo una lógica evolución con el transcurso del tiempo, debida, sobre todo, a las influencias exteriores que fueron en éste, como en tantos otros aspectos, muy heterogéneas. Se suponía que el difunto, siguiendo la concepción primitiva difundida en el mundo del Mediterráneo Antiguo, sobrevivía en su tumba, y por eso se le rodeaba de todos los objetos de uso cotidiano (vasos, utensilios, peines, joyas ...). Como ya había arraigado en el Egipto faraónico, se tendía a imaginar el sepulcro con forma de casa, y junto a los objetos a los que anteriormente se ha aludido, se acompañaba el cadáver con figuras de animales y de familiares, cuya misión era la de ofrecer al difunto un apoyo incorruptible, al tiempo que se alegraba la tumba con pinturas y esculturas.

La supervivencia del muerto no se detenía en la tumba, sino que eran llevado a otro mundo; esta idea de la "transmigración de las almas" se iría afirmando, más y más, bajo la influencia de la religión y la mitología griega. Ya en los monumentos de los siglos V y IV a.C. y, sobre todo en los de época helenística, en los que la suerte futura está representada con un viaje del alma

hacia una residencia en el mundo subterráneo. Este lugar es, en un principio, triste y sin esperanza, un mundo poblado por seres monstruosos y horribles demonios (Charun, Erini, Tuchulcha ...), es decir, "una materialización de la angustia de la muerte en una escatología esencialmente pesimista" (8).

Sin embargo, en época más tardía, se difundió entre los etruscos una nueva concepción escatológica, la doctrina de la salvación (tal vez por influencia de las doctrinas órfica y dionisiaca), según la cual el alma era acogida en los cielos o en las "Islas de los Bienaventurados".

En ambas nociones de la muerte, pesimista y optimista, el difunto realiza un viaje que, a veces, es por tierra (si se sitúan los infiernos en el centro de la tierra), y en otras ocasiones es a través del mar (si se resuelve ubicar el otro mundo en una isla allende el Océano). En este último caso, un delfín o un hipocampo son los encargados de transportar al muerto. Se advierte, pues, que los animales integrantes del "thíasos" marino, han pasado en Etruria a ser animales infernales, seres del dominio escatológico. La misma idea aparece también en el mundo griego desde el siglo IV, denotando una posible reciprocidad de influencias, y cobra especial significación en el mundo helenístico, momento en el que las divinidades marinas se nos muestran como una promesa de renacimiento "post mortum". En Etruria aparecen en relación con la muerte y con el tránsito del alma no sólo los hipocampos o delfines, sino también, los tritones, Escila, las nereidas , por influencia griega, así como otros daimones o genios marinos diversos, cuya iconografía es una original creación del arte etrusco.

Por lo que a la vida religiosa y a las formas de culto se refiere, las manifestaciones del mundo etrusco ofrecen analogías claras con el mundo griego, y muy especialmente con el romano, en el cual la influencia de las ideas religiosas etruscas fue muy profunda. La dicotomía cultural etrusca, tanto social como religiosa, que muestran, de un lado, el poder y los estamentos privilegiados, y de

otro, el pueblo llano, fue, asimismo, la base primordial de la dicotomía romana que se produce en el mismo orden de cosas, una constante de la cultura itálica.

2. Desarrollo iconográfico de los seres marinos en el arte etrusco.

Los vestigios conservados del arte etrusco son, casi exclusivamente, de carácter funerario. A lo largo de toda su historia, el arte etrusco se revela heterogéneo, ecléctico; se forma principalmente por los elementos que toma del exterior, dentro de los cuales destacan, prioritariamente, los griegos y los orientales, pero tampoco faltan en dichas manifestaciones artísticas influencias fenicias y de otros lugares del Antiguo Mediterráneo.

El artista adapta a la personalidad de su pueblo formas y temas foráneos, e introduce en ellos su viveza de observación y de ejecución; destaca, sobre todo, por su gran capacidad técnica, como creador de múltiples y peculiares procedimientos. En este arte, superficial y decorativo, domina, en líneas generales, un gusto por lo exagerado y lo expresionista; es un arte impulsado por la aristocracia, y lo único que a ésta importa es que la riqueza y el trabajo de los materiales quede bien manifiesto para su prestigio personal.

a. Período arcaico.

Desde la segunda mitad del siglo VIII aproximadamente, se fundaron colonias griegas en el sur de Italia y Sicilia; por el contacto con ellas, muy posiblemente, tuvo lugar en este momento el auténtico desarrollo de la civilización etrusca. Las ciudades, como ya se ha señalado anteriormente, adquirieron un desarrollo notable, debido, en gran medida, al fuerte crecimiento del comercio marítimo, así como a la explotación de la riqueza minera del litoral.

También se produce en el terreno artístico, un salto cualitativo a partir del año 750 a.C., que pone de manifiesto la participación de Etruria en la corriente de gusto orientalizante que tiene lugar por entonces en toda la cuenca del Mediterráneo. La producción de obras propias está acompañada de masivas importaciones de obras griegas, especialmente vasos cerámicos (como es sabido, las mejores cerámicas griegas han aparecido en las tumbas etruscas). El arte griego actúa, pues, como promotor del arte etrusco, que, sin embargo, no asimila profundamente el estilo.

La cerámica pintada de este período acusa, sin duda, una poderosa influencia griega, tanto en la técnica como en la iconografía. Entre los asuntos que tienen su origen en el mundo helénico aparecen en Etruria los relacionados con las divinidades marinas, Posidón y su "thíasos", que tanta popularidad habían alcanzado en los vasos fabricados en los diferentes talleres ceramográficos del mundo griego desde el siglo VI a.C., muchos de los cuales, fueron exportados a Italia para los príncipes y nobles etruscos.

Los artistas de Etruria se limitaron, en este sentido, a copiar los repertorios temáticos procedentes del exterior; se trata, sencillamente, de una serie de motivos de decoración realizados "a la manera greca", pero carentes de contenido. En esta línea se puede acomodar una "hidria" de figuras negras, procedente de Vulci, obra realizada por el "Pintor de Micali" hacia el año 510 aproximadamente (Florencia, Museo Arqueológico) (lám. I,V,1), en la que se pueden advertir analogías estilísticas con los vasos de Euthimides y de Smirkos.

La representación de una vivaz Asamblea de Dioses ocupa la panza del vaso; entre tales divinidades aparece Posidón, ataviado siguiendo las normas de la moda imperantes en el arcaísmo griego, con amplia túnica y manto, volviendo la cabeza, de perfil, hacia su izquierda, y sosteniendo en su mano el emblemático tridente como signo de su potestad.

El fondo de un magnífico "kilyx" procedente de Cerveteri presenta al gran dios griego del mar, a Posidón, cabalgando a lomos de un decorativo y monstruoso anguípodo, y empuñando un vistoso tridente (lám.I,V,2). La interpretación iconográfica del tema es muy libre, tal vez porque en ella se dan cita el mundo griego y el orientalizante. Posidón es un personaje joven, de atlético cuerpo desnudo y larga cabellera ceñida por diadema; su fantástica cabalgadura es un monstruo marino de enroscada cola pisciforme, cuyas aletas parecen, por su curvatura, las alas de los animales del período orientalizante. Un delfín, bajo el monstruo, sugiere los dominios marinos.

Otra singular muestra de cerámica pintada, cuya temática se relaciona directamente con el ámbito mítico del mar, y concretamente con el dios Tritón, es un "ánfora" de figuras negras, fechada en la segunda mitad del siglo VI, que se conserva en el museo romano de Villa Giulia. El dios marino nada en sus dominios, que se indican en la pintura por la presencia de varios peces, animales que Tritón lleva, en sus dos manos, a modo de atributos. La capacidad estilística que se revela a través de esta obra es, sin duda, obviamente inferior que la de las obras griegas. Resulta interesante advertir en el tratamiento de la figura, la influencia de las obras del mundo mesopotámico y asirio.

Iconografía semejante para una deidad marina, acaso Nereo o Tritón, aparece en una "kalpis" de figuras negras procedente de Vulci, adornada con el mito de los piratas tirrenos transformados en delfines (Ohio, Museo de Toledo) (lám.I,IV,3). Nereo o Tritón, un anciano provisto de sinuosa cola pisciforme, que sostiene sendos peces en su mano ocupa la franja decorativa superior, en su desplazamiento a través del mar, mientras que bajo él, y también en una ambientación marina simulada por grandes ondas, los hombres tirrenos, castigados por Dioniso, caen -desde el barco- y se convierten en delfines al contacto con la superficie acuática; la transformación se está obrando en el preciso instante elegido por el pintor: algunos de estos piratas todavía conservan el torso humano, mientras que la metamorfosis en el resto se ha iniciado por la

cabeza, y muestran, sin embargo, extremidades de hombres. El desarrollo de este mito y su interpretación es en esta obra una de las más interesantes que del mismo se conocen.

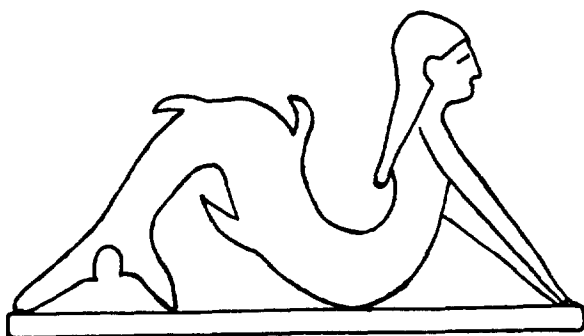
Una "hidria de Caere, realizada hacia el 520 a.C. y perteneciente a la Colección Hirschmann de Suiza pone ante nuestros ojos una escena marina de singular atractivo. La franja central de vaso está ocupada por un hombre, tal vez Heracles o Menelao, que lucha contra un terrible monstruo marino, de cuerpo serpentiforme y gran cabeza provista de orejas de cánido y fauces abiertas de afilados colmillos, a cuyo alrededor nadan dos delfines, un octópodo y una foca. El fabuloso animal de las profundidades es una versión libre del Ketos marino griego, que los etruscos supieron colmar de aterradora ferocidad, dotándole de una gran expresividad (lám.I,V,4).

Los seres de la mitología marina aparecen en la escultura del arcaísmo etrusco únicamente en las representaciones relacionadas con la vida de ultratumba, tales como estelas funerarias o urnas cinerarias, corroborando su intencionalidad de conductores de las almas a las Islas de los Bienaventurados. Así, por ejemplo, un jinete cabalga hacia el otro mundo en una estatua realizada en piedra procedente de Vulci, obra de principios del siglo VII en la que el artista, local, sin preocuparse por los detalles anatómicos, está palpablemente influenciado por el mundo jónico y oriental (lám.I,V,5).

Sobre las piezas en bronce de pequeño tamaño también podemos ver caballitos marinos o tritonesas, figuras cuyo simbolismo último está, asimismo, ligado al más allá. Para ilustrar la serie de estas obras que se produjeron en el siglo VI a.C., acudamos a los bronce del Museum Antiker Kleinkunst (Mónaco de Baviera), que ofrecen una tipología bastante frecuente en el arte de Etruria (ff. I,IV,3 y 4)

La influencia griega es asimismo notable en la pintura mural, cuya orientación iconográfica, sin embargo, difiere de la de aquella. Los temas mitológicos o fantásticos, que había sido los más usuales dentro del repertorio decorativo griego no fueron, en cambio, frecuentes en el arte etruscos. La tradición espiritual de los tirrenos trataba más bien de recrear el ambiente de la vida real en torno al difunto, y las pinturas, uno de los medios a su alcance para conseguir tal objetivo, reflejan este quehacer cotidiano.

Uno de los recintos funerarios más interesantes a nuestros ojos del período que nos ocupa es la denominada "Tumba de las Leonas", en Tarquinia, fechada entre el 530-520 a.C. Sobre el zócalo inferior de sus paredes, el ambiente evocado por los artífices es un paisaje marítimo, de azuladas y regulares ondas, en el que se destacan aves en vuelo y saltarines delfines, escenario que posiblemente se pueda poner en directa relación con el viaje del difunto hacia su destino final (lám.I,IV,6).



f.I,V,3. Bronce. Tritonisa. S.VI a.C. Museum Antiker Kleinkunst (Múnaco de Baviera).



f.I,V,4. Bronce. Hipocampo S.VI a.C. Museum Antiker Kleinkunst (Múnaco de Baviera).

b. Período clásico.

El final del siglo V y los comienzos del IV señalan el apogeo de la civilización etrusca; fue entonces cuando Etruria alcanzó su mayor potencia política, y su mayor expansión geográfica, por el Norte hasta la llanura del Po, y, por el Sur, hasta Campania. Se desarrolló una brillante cultura en estrecho contacto con los griegos, pero, este esplendor fue frágil y efímero. A partir del siglo IV se produciría una decadencia rápida y brutal; la potencia etrusca perdió el control de la región de Campania primero, y más tarde, tuvo que hacer frente a la expansión romana, que tomó Veyes, como ya se ha señalado, en el 396 a.C.

Este retroceso político tuvo como lógica consecuencia un notable repliegue artístico, dado, en gran medida, por el cese de las actividades comerciales, que hasta aquel momento habían constituido la base de sus realizaciones artísticas. Etruria no poseía, por sí misma, una capacidad de desarrollo artístico, en tanto en cuanto siempre había dado la espalda a las cuestiones y problemas estético-teóricos. El realismo cedió su terreno a un arte imaginario, cercano a la pesadilla, en el que los monstruos infernales fueron los protagonistas predilectos de la temática utilizada por los maestros artesanos.

La cerámica pintada, como una de las facetas más florecientes de la producción etrusca pone ante nuestros ojos, con frecuencia, la representación de daimones y semidivinidades marinas, singulares y extraños pobladores del averno etrusco. Sobre un "stamnos" del Museo Británico vemos a un dios o daimon marino acompañado por dos ménades (f.I,V,5). Su iconografía le hace directo heredero del tritón griego, ya que posee cuerpo humano y extremidades inferiores convertidas en dos escamosas colas marinas cruzadas, dispuestas con rigurosa simetría. Una imagen de similar aspecto decora el fondo de una copa hallada en Volterra, llamada la "copa de Phuipa", que se conserva actualmente en el Museo Gregoriano etrusco (f.I,V,6), lo que demuestra la popularidad del motivo, acaso como una figura relacionada con el tránsito del alma al más allá.

Tampoco podía faltar el hipocampo en las representaciones cerámicas, y como excelente muestra de su presencia, señalemos el que aparece ocupando el fondo de un pequeño "kylix" de la segunda mitad del siglo IV, conservado actualmente en el Museo Nacional de Tarquinia (lám.I,V,7). El hipocampo es una delicada figura de abundantes crines y sinuoso cuerpo provisto de aletas, (especialmente notables las que ocupan el lugar de las patas delanteras del caballo, muy desarrolladas, y la aleta terminal en forma de "cola de escorpión") que avanza ligero en el mar, simbolizado por la presencia de un pez.

La influencia de la temática griega se hizo más patente en los vasos italiotas del siglo IV, entre los que se incluyó, con frecuencia, el tema del "rapto de Tetis", un asunto que, como ya apuntamos, había gozado de gran popularidad entre los ceramistas griegos. Buena muestra de ellos es una magnífica crátera de volutas que fue hallada en la necrópolis de Falerii, en el Museo Nacional de Villa Giulia, en Roma. El vaso fue realizado en el segundo cuarto del siglo IV a.C., por el llamado "Pintor de la Aurora" y muestra, en una de sus caras, el rapto de Tetis, ante la presencia de dos aterrorizadas nereidas (lám.I,V,8), en un estilo muy dinámico, mientras que en el reverso se ha representado el mito de Eos y Céfalos (lám.I,V,9). Un delfín, un hipocampo y un Ketos marino son los símbolos del dominio marino, desde el que emerge la cuadriga principal en sentido ascendente.

En otras ocasiones, sin embargo, el hipocampo se representó sobre los vasos etruscos, en su versión más genuinamente funeraria, y apareció entonces como acompañante de la cuadriga de Plutón o de otros demonios infernales, como sucede en un vaso hallado en Orvieto (9).

El mismo sentido funerario del caballo marino se manifiesta nuevamente en los frisos pintados sobre toba que adornan y engalanan las tumbas etruscas. Estos animales del ámbito submarino suelen aparecer en las pinturas como detalles iconográficos complementarios, junto a otras escenas de carácter principal,

generalmente afrontados de forma simétrica, como sucede en la Tumba de los Vasos Pintados de Tarquinia (10) o en la Tumba de Bomarzo (11).

Tal vez el ejemplo más representativo al respecto sean los hipocampos de la "Tumba del Barón", en Tarquinia (lám.I,V,10). Sobre el muro de fondo del citado conjunto funerario se ha representado una escena de carácter ritual; en el frontispicio de remate, unos bellos caballos marinos, dispuestos simétricamente, galopan veloces sobre la superficie marina, acompañados por juguetones delfines. Los hipocampos, ágiles figuras de tonalidad rosácea, poseen patas delanteras de caballo, aletas marinas a lo largo de su cuerpo y extremidad ictioforme de elegante sinuosidad.

La escultura de este período, eminentemente funeraria, refleja, asimismo, la preocupación y sentimiento de los etruscos por la vida ultraterrena. Los seres y animales propios del dominio marino tienen en ella un sentido escatológico, o dicho de otro modo, sus representaciones se relacionan con las creencias sobre el más allá. En las estelas funerarias vemos, por regla general, escenas que figuran la transmigración del alma, y en ellas abundan los hipocampos.

Uno de ellos, de iconografía análoga a los de la mencionada "Tumba del Barón" lucha con una potente serpiente marina en los bajorrelieves de la franja superior de una estela funeraria de Bolonia, en marcada por ondulaciones que sugieren, también, la superficie del mar (Bolonia, Museo Cívico), fina obra ejecutada en las postrimerías del siglo V a.C. (lám.I,V,11).

Es frecuente encontrar hipocampos formando parte de los relieves de las urnas funerarias, con idéntico sentido (12). La iconografía de este animal es sustancialmente la misma en Etruria que en el mundo griego. Sin embargo, en ocasiones, se dieron pequeñas variantes que confieren a este animal un aspecto, si cabe, más fabuloso, asemejándole al grifo, como ocurre en el cimacio del

frontón del Templo de la Via San Leonardo en Orvieto (f.I,V,7), donde se aprecia claramente una especie de "diente" o barba de chivo que le surge desde el hocico.

Otra semidivinidad de los mares que adquirió notable resonancia en el mundo etrusco fue Escila. En ocasiones, la iconografía de este monstruoso personaje ha cambiado, ostensiblemente con respecto a su antecesora helénica, y así lo podemos observar en el relieve de una urna funeraria de Volterra (f.I,V,8), imagen que tiene varios paralelos en este momento, en la que Escila es un ser alado con dos potentes y retorcidas colas pisciformes. Los perros que surgían de su cintura han desaparecido, y la divinidad lleva en la mano una espada como arma ofensiva; un par de ojos, como símbolos de atenta vigilancia, se dibujan en sus alas, y otras dos pequeñas alas surgen de sus sienes, atributos que fueron, más bien, propios del Hermes griego. Escila ha adquirido un aspecto de "ángel" nefasto, un sentido estrictamente demoníaco. Una "divinidad" similar decoraba el frontón de la tumba denominada "La Fontana", en Sovena (13).

Otra curiosa representación de Escila nos la muestra una urna funeraria de piedra, de cronología bastante tardía (fines del siglo IV), en la que Escila, en el centro de la composición, rigurosamente simétrica, está flanqueada por dos figuras de centauresas. Escila sigue, en esta ocasión, un prototipo iconográfico más cercano al propuesto por el arte griego: no tiene alas, y marcando el eje central de su cuerpo, situada entre sus esquemáticas y retorcidas colas marinas, posee una feroz cabeza de perro o cánido (14).

La figura del Tritón griego dio lugar, en el mundo etrusco del siglo V a.C., a extraños demonios marinos alados, dotados de dos entrecruzadas extremidades pisciformes, habitantes del infierno etrusco que, con frecuencia, aparecen representados en relación con las creencias sobre la vida futura. Testimonio de ello es una inquietante escultura realizada en piedra local (nenfro), integrante de un conjunto funerario (f.I,V,9).



f.I,V,5. "Stamnos". Vulci. S.V-IV a.C. Londres, Museo Británico.



f.I,V,6. "Copa de Phuipa". Volterra. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco.



f.I,V,7. Frontón del Templo de Via S. Leonardo. Orvieto. S. V-IV a.C.



f.IV,8. Urna funeraria. Volterra. S.V-IV
a.C. Escila. Museo Guarnaci.



f.IV,9. Escultura de Daimón marino.
Nenfro. S. IV a.C.

c. Período helenístico y romano.

Las corrientes helenísticas encontraron un amplio eco dentro del gusto artístico de la sociedad etrusca de la época. A partir de los años finales del siglo IV, y después de la retracción que las Guerras del Peloponeso supusieron en el intercambio de flujos culturales, se restablecieron los mutuos contactos y, como consecuencia, se produjo una "imitación" del arte griego; el artista etrusco manifestó en estas emulaciones una gran maestría técnica, aunque, falta de alma en la mayoría de los casos.

Una de las series más características de la producción artística de este período es, sin duda, la constituida por objetos de bronce grabado, como los espejos y las cistas, en los que, frecuentemente, encontramos gran calidad técnica, así como espontaneidad y gusto por el dibujo. El repertorio que se plasma en estas obras es, unas veces típicamente local, y otras directamente inspirado de Grecia.

Un buen número de estas obras tiene como motivo de decoración a los componentes del "thíasos" marino, que han llegado intactos a Etruria desde el mundo griego: Posidón persiguiendo a Amímone, nereidas montando sobre hipocampos, Tetis transportando las armas de Aquiles, amores que cabalgan sobre seres marinos, etc. (15). Sin embargo, en otras ocasiones, los motivos griegos se adecuaron al gusto y estilo etrusco, mientras que surgieron temas de iconografía genuinamente etrusca.

Entre las obras realizadas "a la greca" destaquemos, por citar algunos ejemplos, un espejo del Museo Gregoriano etrusco (Ciudad del Vaticano) en el que Posidón retiene a Amímone que intenta resistir a su posesión; un pequeño "grifo marino" y un pez constituyen el cortejo de acompañamiento del dios del tridente (f.I,V,10). En las obras griegas se inspiró, asimismo un espejo, conservado en el Museo Británico de Londres, en el que Tetis, a lomos de un delicado

hipocampo, transporta el casco de su hijo Aquiles (f. I,V,11), mientras que, en algunas ocasiones, el tema representado es el rapto de la ninfa marina por Peleo (f.I,V,12).

Otra nereida, de desahogada postura y desnudo cuerpo, se reclina sobre un elegante caballo de mar, mientras sostiene con su mano un manto flotante, en el grabado de un espejo de la Colección del Vizconde de Janze para atestiguar nuevamente la influencia helénica (f. I,V,13). Asimismo, la influencia griega, unida a una buena dosis de detalles locales, se deja sentir, por ejemplo, en un espejo procedente de Corneto, en la actualidad en el Museo Ravenstein, que muestra una magnífica representación de Escila. (f.I,V,14). La monstruosa figura es, a grandes rasgos, deudora de los arquetipos griegos, pero, si observamos detenidamente algunos detalles de su iconografía, comprobamos notables diferencias con respecto de aquellos. Tres grandes caninos surgen bajo el faldellín de la desdichada criatura, de su antaño hermosa cadera, de donde parten también dos colas pisciformes, muy enroscadas, rematadas en cabezas semejantes a las de los cánidos. Otra imagen de Escila fiel a los prototipos creados por la iconografía del arte griego, es la que orna un espejo de la colección Herrm. Dr. H.Dressel, de Berlín (f.I,V,15).

Los espejos de bronce grabado ponen ante nuestros ojos a diferentes seres marinos, cuya iconografía, aunque derivada en última instancia del Nereo o Tritón griego, es muy particular de la fantasía de los artistas etruscos. Elocuente testimonio de ello es un demonio alado provisto de dos poderosas colas anguipedas, que sostiene en sus manos una sierpe de mar y un pez, respectivamente (f.I,V,16).

Una nutrida serie de obras de bronce, espejos y cistas principalmente, muestran en sus diseños grabados figuras de hipocampos, como la "Cista Brondstediscne" (Biblioteca Nacional de París, Gabinete de Medallas) (f.I,V,17), o una Cista de Pertesche (Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco), en la que el animal

aparece en combate con un grifo marino (f.I,V,18). En otras ocasiones, el hipocampo es montado por un personaje alado, un maléfico erote armado con afilada espada, como sucede en un espejo de la Colección Heransgebers, procedente de Bomarzo (f. I, V,19)).

Los grifos marinos, transmutaciones del hipocampo, aparecen también grabados en un buen número de espejos etruscos, como por ejemplo sendos ejemplares correspondientes a la Colección Herrm de Meester (ff. I,V,20 y 21), cuya iconografía es cercana al que aparece en un espejo del Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París (lám.I,V,12).

Los seres marinos, hipocampos o demonios acuáticos fueron, en otras ocasiones, meros comparsas de escenas míticas con las que no tenían relación alguna. Así, por ejemplo, una pareja de hipocampos afrontados ocupa la parte inferior de un espejo grabado con la representación de Elena (f.I,V,22), y, con la misma situación vemos a los animales marinos en un espejo de tema dionisiaco (f.I,V,23); en el mismo lugar aparece, también, un daimon marino, que sostiene un pez en la mano, en una representación de Mercurio y Calipso de la Colección Barberini (f.I,V,24).

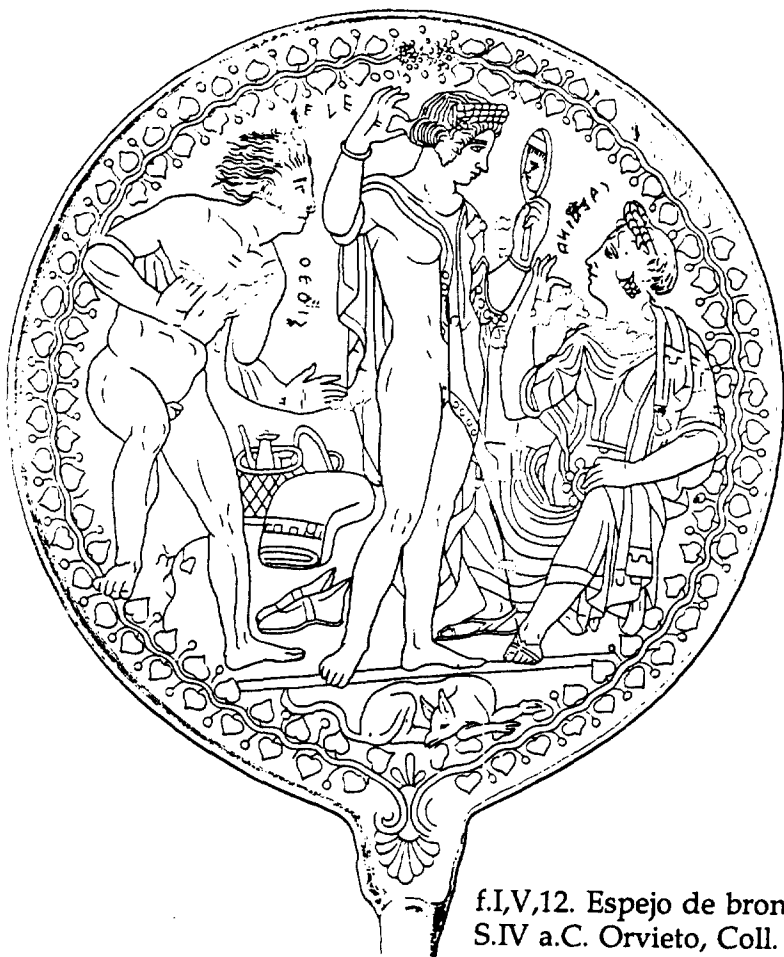
Finalmente, por poner algún ejemplo de iconografía etrusca por antonomasia, señalemos la composición grabada de un espejo que se conserva en el Museo Gregoriano del Vaticano, en el que aparecen tres dioses del panteón etrusco :Neθuns, Usil y θesan, bajo los que aparece un demonio femenino alado, de extremidades anguipedas. Por lo que a la iconografía de Neθuns, este sigue modelos helénicos de inspiración, ya que es un personaje barbado, coronado con laurel y cubierto sólo parcialmente por una clámide. Sentado, Neθuns parece dar instrucciones a los otros dos personajes estantes, y sostiene un tridente, con tres púas en ambos extremos, con su diestra (f.I,V,25).



f.IV,10. Espejo de bronce. Posidón y Amimone. S.IV-III a.C. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco.



f.IV,11. Espejo de bronce. Tetis sobre hipocampo con el casco de Aquiles. S.IV a.C. Londres, Museo Británico.



f. I, V, 12. Espejo de bronce. Tetis y Peleo.
S. IV a.C. Orvieto, Coll. Bucciosanti.



f. I, V, 13. Espejo de bronce. Nereida sobre
hipocampo. S. IV a.C. Coll. Vizconde de
Janze.



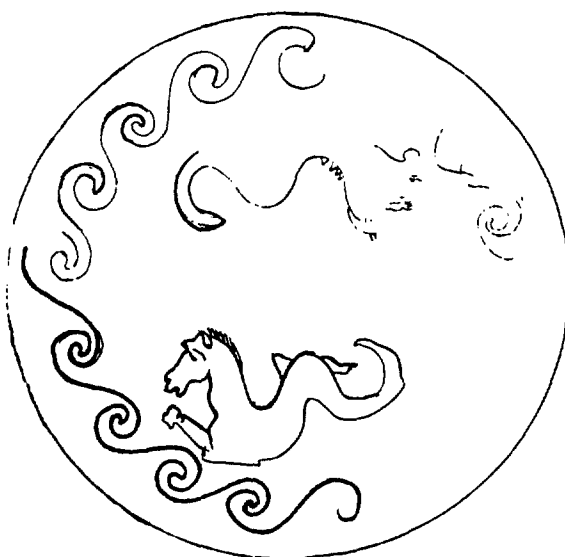
f.IV,14. Espejo de bronce. Escila. Corne-
to. S.III a.C. Museo Ravenstein.



f.IV,15. Espejo de bronce. Escila. S. III-II
a.C. Berlín, Coll. Herrm Dr. H. Dressel.



f.IV,16. Espejo de bronce. Demonio marino. S. IV a.C. Viterlo, Coll. Bazzichelli.



f.IV,17. Cista Brondstediscne. S. IV a.C. París, Biblioteca Nacional (Gabinete de Medallas).



f.I,V,19. Espejo de bronce. Bomarzo. Anguipédo alado. S. IV a.C. Colección Heransgebers.



f.I,V,18. Cista de Pertersche. Combate entre grifo marino e hipocampo. S. III a.C. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco.



f.I,V,20. Espejo de bronce. Grifo marino.
S. IV-III a.C. Berlín, Coll. Herrm de
Meester.



f.I,V,21. Espejo de bronce. Grifo marino.
S. III a.C. Berlín, Soll. Herrm de Meester.



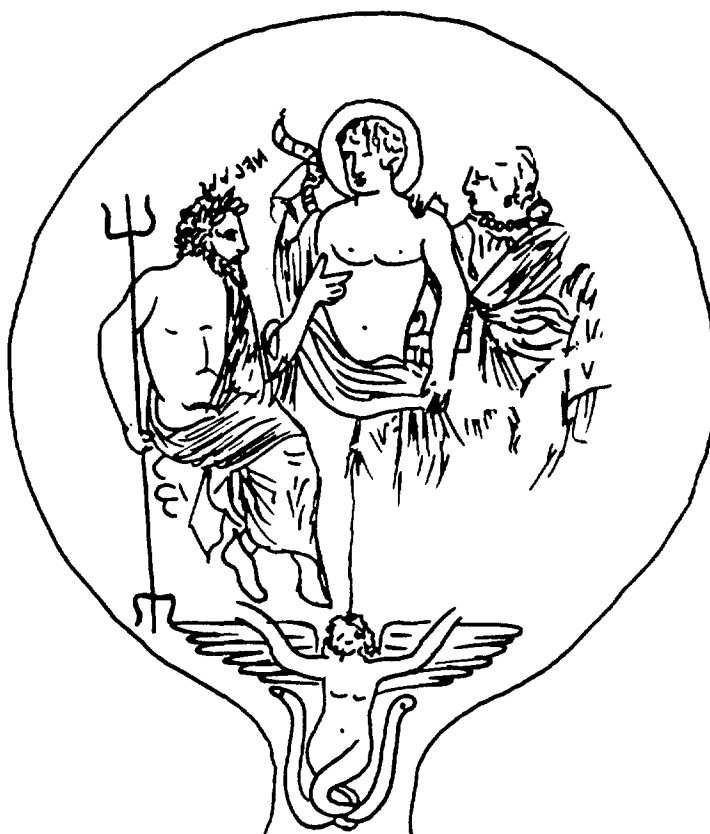
f.I,V,22. Espejo de bronce. Hipocampos
como comparsa. S. III a.C. Inglaterra,
Coll. particular.



f.IV,23. Espejo de bronce. Hipocampos como comparsa. S. III a. C. Colección Herangeners.



f.IV,24. Espejo de bronce. Palestrina. Daimón marino bajo Mercurio y Calipso. S. IV-III a.C. Roma, Museo Nacional de Villa Giulia.



f.IV,25. Espejo de bronce. NEΘUNS, USIL y ΘESAN. S. IV a.C. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco.

La escultura funeraria también alcanzó cotas brillantes en este período. Se multiplicó la producción de sarcófagos y urnas cinerarias, cuya decoración en relieve debe mucho al repertorio helenístico. La importancia cada vez mayor concedida al individuo, y el interés por dotarle de una fisonomía, cada vez más individualizada, es un rasgo digno de destacar, que habría de tener sus últimas consecuencias en el retrato funerario romano (siglo II a.C.).

En dichos sarcófagos, generalmente ocupando el frente principal, bajo la representación del difunto (recostado o yacente, sobre la tapa del sarcófago), suelen aparecer, asimismo, hipocampos, grifos marinos (láms.I,V,13 y 14), delfines (lám.I,V,14) o combativos "tritones alados" (lám.I,V,15) como los conductores del alma en su viaje al más allá. Dichas representaciones fueron muy frecuentes a lo largo de todo el siglo III a.C., creando un prototipo de representación característico cuya influencia en el mundo romano sería muy importante (15).

NOTAS:

1. "Pueblo que entre todos los otros se dedicó particularmente a las prácticas religiosas, en cuanto se distinguía del saber colectivo" (livio V, I, 6).
2. Dioniso de Halicarnaso, I, 30.3, y Arnobio, que proclamaba a Etruria como la Madre de Todas las supersticiones. Cfr. Elvira Barba, M. A., El enigma etrusco, Madrid, 1988.
3. Entre los numerosos nombres del panteón etrusco destacan: Tinia (Zeus), Uni (Hera), Menrva (Atenea), Vertumno (dios de la vegetación), Flufluns (Dioniso), Sethlans (Hefasto), Turms (Hermes), Laran (Ares), Aplu (Apolo), Hercle (Heracles), Selvans (Silvano), Neθuns (Neptuno), Vetis (Vedius), Ani (Giano), Satre (Saturno), Mae (Maius), Usil, Velchans (dios del fuego y la vegetación), Xarun (Caronte), Aita (Hades), Tiv (luna), Tesan (Aurora), Cauθα, Cilens, Culalp, Leθαm, Culsans (divinidad ctónica), Mantrns, θuflθα, Tecum, Tluscu, Aminθ, Svutaf, Vesuna, Artumes (Artemisa), Turan (Afrodita), Vanth (esposa de Xarun), Are (a)θα (Ariadna), Nortia (Fortuna), etc...
4. Keller, W., Historia del Pueblo etrusco, Barcelona, 1973.
5. "Recordemos que la única divinidad que salva a Ulises de las olas en el canto V de la Odisea es Ino, la de finos tobillos, la sobrina de Europa, esa Leucotea (diosa blanca) que recibía culto al menos en tres lugares cretenses, en Itanos, en Minsa y en Inakos. Ino, hija de Cadmo, se aparece a Ulises bajo la apariencia de una gaviota", Cfr. Serrano Espinosa, M., en "Historia XVI", Año XI, n. 120.
6. Pallottino, , Etruscología, Milán, 1968, capítulo IV.
7. Hus, A., Los etruscos, México, 1969.
8. Pallottino, , op. cit., capítulo VI.
9. Giglioli, L'arte etrusca, Milán, 1931, tav. CCLXXIX, 1, f. 90.
10. Macnamara, E., Everyday life of the Etruscans, f. 108.
11. Martha, J., L'Art Etrusque, Paris, 1899, p. 402
12. Giglioli, op. cit., tav. CCCLII, 2.
13. Giglioli, op. cit., tav. CCCL, 3.
14. Bianchi Bandinelli, R., Del Helenismo a la Edad Media, Madrid, 1981,f.36.
15. Gehhard, Etruskische Spiegel, Berlín, 1974, 5 vols.
16. Cfr. CAPI-7.

CAPITULO VI: NEPTUNO Y EL CORTEJO DE DIVINIDADES MARINAS
EN EL MUNDO ROMANO.

1. Asimilación de Posidón con Neptuno.

El nombre de Neptuno, de etimología discutida, es un vocablo de formación adjetival, como Portuno, Fortuna, Vertumno, etc, y su etimología se puede relacionar con "nebula" (nube), o "Nepete" (villa cercana a Falerii). Los etruscos llamaron "Nethuns" (o Nethunus) a una divinidad de aspecto similar al de Posidón, pero que nunca revistió un carácter tan nacional como el dios griego.

En un principio, Neptuno fue, en Roma, un dios de relevancia limitada, una deidad del elemento húmedo que no poseía marcada personalidad ni leyendas que le fuesen propias. La fiesta de este dios, dueño de las nubes y propiciador de la lluvia, la celebraban los romanos en la época más rigurosa del verano, y momento de mayor sequía, el día 23 de Julio (1).

Este festival en honor de "Neptunus Pater" (2) recibía el nombre de *Neptunalia*, y constituía una fecha señalada en el viejo calendario romano; la fiesta sucedía a las *Lucaria*, que se celebraban entre el 19 y el 21 del mismo mes, de las que por desgracia se nos escapa hoy, asimismo, el verdadero carácter. En Wissowa se señala la hipótesis de que ambas fiestas pudieron estar en relación, y que su objeto debió de ser, sin duda, el de obtener una protección divina ante la extrema sequía (3).

Posteriormente, Neptuno fue adorado también como dios de las fuentes y de los manantiales, advocación que habría de cobrar una destacada significación, y sería objeto de una revalorización en las culturas del Renacimiento y del Barroco y, como consecuencia, en las manifestaciones artísticas de aquellas épocas. Tras esta etapa de formación, acaso fuera en la Italia meridional, en Posidonia (Paestum), donde los romanos conocieron al Posidón griego, que se introdujo en el culto de la ciudad como una especie de Neptuno. El más antiguo testimonio que conocemos hoy de esta fusión o asimilación, es el primer LECTISTERNIUM (banquete solemne ofrecido a los dioses, cuyas estatuas se colocaban alrededor de la mesa, en literas) realizado en Roma, en el año 355 o 399 a.C., fecha en que Neptuno fue identificado con el dios griego Posidón (4).

En aquella ceremonia sagrada y solemne, realizada tras la consulta de los libros sibilinos, Neptuno fue asimilado a Posidón, junto a otras cinco divinidades que eran también, dioses griegos bajo nombres latinos. En aquella ceremonia, los seis dioses fueron agrupados de dos en dos. Neptuno figuraba al lado de Mercurio, tal vez porque Neptuno, convertido ahora en dios de los mares, abría la senda al comercio, representado por Mercurio, o porque éste aplacaría a Posidón, el enemigo de los troyanos, y de sus descendientes (los romanos), en virtud de su cualidades de elevación (psicopompo). Más tarde, en el gran Lectisternium del año 217 a.C., ofrecido a los doce grandes dioses, Neptuno fue asociado con Minerva. Como dios de los mares, Neptuno hizo suyas cuantas aventuras míticas y leyendas se relacionaban con el poderoso dios marino de los griegos. Es, por tanto, de un dios surgido de la unión entre las tradiciones etruscas y la mitología griega.

En las antiguas fórmulas de culto transmitidas por Aulo-Gelio, Neptuno aparece asociado a una diosa llamada Salacia (5). La etimología de esta divinidad ha sido relacionada con "salax" (lascivo), por lo que Salacia sería una divinidad de las cortesanas, y, en otras ocasiones con la voz "salum" (mar), interpretación que viene sugerida por la concepción posterior que se hace de Neptuno como

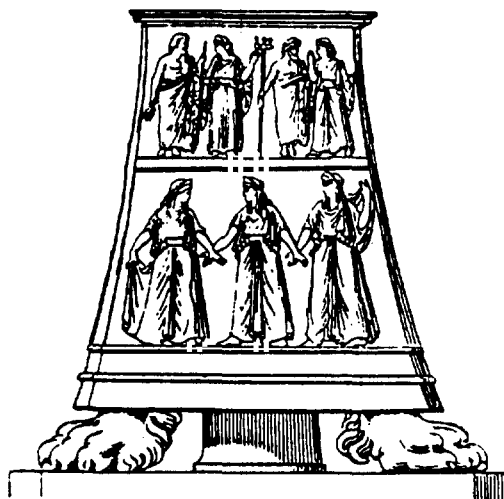
dios del mar, y por ello, también Salacia fue asimilada a Anfítrite (6). Venilia, otra divinidad cercana a Neptuno, no nos es mejor conocida: los autores han hecho de ella una ninfa (personificación del agua que llega a la orilla), o bien la han identificado con Venus.

Con su identificación a Posidón, Neptuno adquirió un nuevo rango, sin duda más elevado que el que tenía en origen como dios de las aguas, y pasó a formar parte de las divinidades principales de la religión romana oficial, promovida por el Estado. Su iconografía, como veremos, será una prolongación, casi sin retoques, del repertorio helenístico, una fiel continuación de éste.

A pesar de que Neptuno fue considerado entre los grandes dioses por los romanos, y de que su culto se revistió del fasto oficial, nunca llegó a ocupar un lugar tan destacado como el Posidón griego, sobre todo en el plano de la religión popular. Pese a ello, como ya se ha señalado, Neptuno formaba parte del complicado aparato religioso del Estado, cuyos fundamentos eran, precisamente, de carácter religioso. La religión romana tuvo grandes implicaciones políticas: estaba supervisada por los magistrados, y sus celebrantes dependían, asimismo, del Estado. Se puede hacer en ella una distinción entre el culto público y estatal ("Sacra publica pro populo romano"), el privado ("Sacra privata") y el familiar ("gentes").

El culto público era, en Roma, el fundamento de las relaciones sociales de los hombres, y descansaba en doce divinidades principales, los dioses consentes, a los que se podía contemplar o adorar en un altar situado en el foro romano (f.I,VI,1). El altar constaba de una base triangular de tripode, apoyado en patas leoninas; sobre sus tres caras se podían ver las figuras de las divinidades, agrupadas de cuatro en cuatro, los seis dioses y seis diosas adaptados del Olimpo helénico, los llamados "Dii consentes":

Júpiter (Zeus)..... Juno (Hera)
Neptuno (Posidón)..... Minerva (Atenea)
Marte (Ares)..... Ceres (Demeter)
Febo (Apolo) Diana (Artemisa)
Mercurio (Hermes)..... Venus (Afrodita)
Vulcano (Hefaisto)..... Vesta (Hestia)



f. I,VI,1. Reconstrucción del Altar de los doce Dioses Consentes de Roma.

Sin embargo, junto a estos dioses "principales", los romanos prefirieron los cultos particulares, de origen etrusco, dados a los **Penates** (protectores de las provisiones), a los **Lares** (protectores de campos y hogares), **Diiparentes** (antepasados) y **Diimanes** (muertos), así como a los **numina** peculiares de bosques, manantiales o cavernas.

Entre las divinidades foráneas de adopción, destaca Cibeles, diosa que procede de Frigia, denominada por los romanos Magna Mater (7). Durante la época imperial tuvo lugar la divinización del soberano, al que se veneraba como la encarnación del Estado. También fue significativa, en la Roma Imperial, la difusión de los cultos de los misterios, entre los que sobresalen Atis y Mitra.

El carácter formal de la religión romana estaba ligado a un gran desarrollo del ritual, de ahí la gran importancia de los sacerdotes, que se agrupaban en colegios, siguiendo la tradición iniciada en el mundo etrusco; cada divinidad tenía su "flamen" o encargado de los sacrificios cotidianos.

Tito Livio (XXVIII, 11, 4) menciona que Neptuno poseía un santuario en el Valle del "Circus Maximus" (entre el Palatino y el Aventino), que en otro tiempo era surcado por un riachuelo de cierta importancia, en cuyo trayecto se levantaba, justamente, la capilla del dios. Las tradiciones refieren que este templo fue reedificado, tal vez por el cónsul Domicio Ahenobarbo (32 a.C.), y sus ruinas fueron identificadas por célebres arqueólogos bajo la iglesia de San Salvatore in Campo. Entre tales ruinas fueron sacados a la luz los magníficos relieves que conserva la Gliptoteca de Munich con el tema de las bodas de Neptuno y Anfítrite (láms.I,VII,2-7).

Más tarde, el general Agripa (61-12 a.C.) edificó en honor de Neptuno un templo, tras su victoria sobre Sexto Pompeyo en la batalla naval de Nauloco (Sicilia) y Actio (31 a.C.) Este templo fue erigido "*in campo*", en el Campo de Marte, cerca del "Panteón" de este amante de las artes, y sería restaurado bajo el reinado de Adriano (117-138 d.C.), pero en la actualidad sólo nos podemos aproximar a su estructura, merced a una moneda conservada en el Museo Británico de Londres (lám.I,VI,1).

Cuando las flotas de la República izaban velas, se hacían sacrificios públicos ofrecidos, en común, a Neptuno y a Júpiter, a los Vientos favorables, y a la "tranquilidad de los mares" (8); asimismo, el trofeo de la batalla de Actio fue consagrado a Marte y a Neptuno. El culto de Neptuno estuvo estrechamente vinculado a las victorias navales y al prestigio marítimo de los Emperadores, quienes, vanagloriándose, aparecen en algunas ocasiones "bajo la apariencia de Neptuno", hecho que se volvería a manifestar en el Renacimiento, como más adelante veremos. Como consecuencia de ello, el dios del mar tuvo mayor

relevancia desde la creación del Imperio, puesto que fue entonces cuando los ejércitos romanos se extendieron, anexionándose territorios, tanto por tierra como por mar. A estos lugares llevarían sus modos de vida y sus creencias religiosas, que se fundieron con el trasfondo indígena en cada lugar ocupado.

En su cualidad de dios favorable a los navegantes, quienes le consideraban *Neptunus Pater*, éstos celebraban juegos ("ludi") en su honor, en diferentes villas del litoral italiano; Parentium, Capua, Formiae, Pompeya, Rávena, Ostia, o Tibur son algunas de estas ciudades en las que la mencionada costumbre quedó reflejada por el Corpus Inscriptionum Latinorum (C.I.L.).

En ciertos lugares del Imperio, el culto de Neptuno parece haber tenido unos caracteres particulares, que difieren de la concepción helénica oficial. Así, en la región de los lagos septentrionales de Italia, y en Panonia, Neptuno era invocado como una divinidad del elemento húmedo en general, que presidía las fuentes, las aguas corrientes y los lagos, es decir, renaciendo el aspecto antiguo, del viejo Neptuno romano de tradición etrusca.

Con este mismo carácter de dios de las fuentes, Neptuno fue invocado, en un considerable número de dedicatorias de la provincia de Africa, donde se le asociaba a las Ninfas en capillas comunes, situadas a lo largo de cursos acuáticos. También en Africa, Neptuno fue el protector de los pescadores, de los remeros y de los constructores de buques. Bajo estos diversos títulos, el culto de Neptuno sobrevivió hasta muy avanzado el Imperio, celebrándose las "Neptunalia", cercanas a los "Ludi Neptunali", que comportarían, sin duda, luchas navales.

El culto de Neptuno en la Hispania romana ha sido atestiguado por los hallazgos arqueológicos, que también han demostrado que divinidades de las aguas eran, en muchas ocasiones, las aguas mismas. Neptuno fue adorado en la Península con la misma advocación que tuvo en Roma. Este culto no fue muy extendido en la Tarraconense y en la Lusitania, pero, ha sido atestiguado por la

epigrafía, siendo escasas las restantes fuentes arqueológicas. Gracias a la numismática conocemos en Adra (sur-este), un templo dedicado a este dios. Además, su efigie aparece en monedas de Carteia (sur), todas del siglo I de nuestra era. Asimismo, los campesinos galaicos, los ocupantes del norte peninsular, daban culto en el mar a un dios mayor, ha Neptuno, noticia que ha llegado hasta nosotros gracias al tratado "De correctione rusticorum", realizado en el año 579 d.C. por San Martín Dumense.

Esculturas e inscripciones sobre Neptuno han sido halladas en la costa gallega como demuestran Castro Urdiales (lám.I, VI,2), Villagarcía, La Coruña, Peñalba de Castro y en la portuguesa (Bobadella), así como en Valencia. Solamente en dos ocasiones (Salacia y Carteia), unas cabezas diademadas y barbadas pueden identificarse con Neptuno, especialmente porque llevan el tridente detrás. Tal vez en Salacia (sur-oeste) y Carteia (cerca de la actual Algeciras) existiera una predilección por este dios, al que, en general, parece que se adoraba en lugares cercanos a la costa (9).

2. Transformaciones iconográficas e iconológicas de Neptuno y el "thíasos" marino en el arte romano.

Son numerosísimas las obras romanas con las representaciones de los componentes del "thíasos" marino. En muchas de ellas, estos motivos fueron utilizados con propósitos eminentemente decorativos, sin tener presente el profundo simbolismo que en ellas se encerró antaño. La pérdida de significación llegó a ser total en algunas ocasiones, que, en realidad, no son más que la copia de unas composiciones y esquemas iconográficos que habían sido creados en el mundo helenístico; no obstante, en algunos casos se conservó el sentido simbólico o alegórico de los integrantes del cortejo marino.

Neptuno sigue los patrones de representación creados por el arte helenístico, de manera que las imágenes o tipos característicos de este dios son una mera continuación de aquellos, a los que añade variaciones iconográficas que se pueden calificar como mínimas.

Anfítrite, tal vez asimilada a Salacia, aparece junto a Neptuno en las representaciones, del mismo modo que lo hiciera en el mundo griego, hecho que pone en evidencia ese expreso deseo de imitación de modelos de iconografía helénicos.

Océano, divinidad primordial de las aguas, había sido revalorizado ya en tiempos helenísticos en su dimensión cosmogónica. El mundo romano acudió a él con mucha frecuencia en lo que atañe a las representaciones artísticas, en las que llegó a hacerse, incluso, más popular que el propio Neptuno. La iconografía de Océano es, normalmente, la de una carátula o medallón central que muestra a un anciano barbado, de áspera y húmeda piel, de cuyas guedejas pueden surgir delfines, algas marinas o pececillos.

Su esposa, **Tetis**, la menor de las Titánides, y personificación de la fertilidad de las aguas, adquirió, asimismo, cierta importancia en el arte de los romanos. La figura de Tetis es la imagen de una "Magna Mater", de una diosa de la fecundidad, por ser la madre de todos los ríos del mundo. Generalmente suele ir acompañada de peces y por un "Ketos" de amenazadora actitud, que, en ocasiones, también acompañan al Océano. Ambos esposos poseían un aspecto solemne y majestuoso, y presentaban, habitualmente, pinzas de cangrejo ("chelai") o de langosta sobre su frente. En el norte de Africa se debió de sentir una especial predilección por estas divinidades primarias, como veremos, dada la ingente cantidad de representaciones de ellas.

Sin embargo, a juzgar por el número de representaciones conocidas, los verdaderos protagonistas de las representaciones plásticas de la mitología marina

fueron las divinidades secundarias, esto es, los componentes del "thíasos" marino propiamente dicho. Los tritones, compañeros y heraldos, mensajeros y anunciadores de la divinidad principal, habían dado origen en el arte helenístico, a la estirpe de los centauros marinos, análogos a ellos en iconografía y significación, que arrinconaron a la figura del originario Tritón, cuyas manifestaciones artísticas fueron, en Roma, muy escasas.

Los ictiocentauros no son ahora seres monstruosos devoradores de hombres o causantes de naufragios, sino que aparecen ante nuestros ojos como seres de avanzada edad en cuyo rostro se infunde la melancolía, que se contrapone a la jovialidad expresa en los tritones. Centauros marinos y tritones liberan su existencia mediante la música que producen sus instrumentos, que ya no están limitados a la caracola o "aulós" originario, sino que incluyen, también, trompas, panderetas (por influencia del "thíasos" báquico), e incluso, instrumentos tan refinados como el arpa. Del mismo modo, sus atributos se multiplicaron con respecto al arte griego; entre ellos se pueden citar la antorcha, el "pedum" (cayado), el cetro, el remo, los timones, los peces, los delfines, el "aplustrum", las áncoras, etc.

Estos seres masculinos aparecieron, con frecuencia, asociados a las nereidas, que el arte romano, basándose siempre en los modelos helenísticos, multiplicó. Estas delicadas figuras navegan en plácidas singladuras sobre toda suerte de personajes marinos, ondeando al viento sus mantos, y deleitadas por la música que producen sus atentos compañeros. Los atributos que se asocian a las nereidas son, como antaño, los peces y delfines, pero también, cofrecillos contenedores de las riquezas marinas, espejos que las convierten en coquetas, joyas, trofeos, estandartes, e, incluso, vasos con manjares. Una nereida que adquirió especial relieve en el mundo romano fue la siciliana Galatea, evocada por los versos de Teócrito.

Asimismo, Escila, monstruo del Estrecho de Mesina, siguió formando parte de las representaciones de tema marino en el mundo romano, y su iconografía continuó la línea marcada por las representaciones griegas.

Ninguno de los seres híbridos hasta el momento mencionados, bastaron a la fantasía de los artesanos romanos, que imaginaron infinidad de seres fabulosos, cuyas extremidades de animales terrestres convirtieron en sinuosas colas pisciformes. Entre estos animales se encontraban especies domésticas, la fauna propia del mar, y los seres completamente fantásticos. Cabras, asnos, bueyes, leones, panteras, perros, toros... se adaptaron al medio acuático, y se convirtieron en parientes próximos de tritones y de hipocampos. Delfines, hipocampos o el terrible monstruo marino, Ceto, siguieron siendo los compañeros de las restantes divinidades, los comparsas imprescindibles en la mayoría de las representaciones de carácter eminentemente pictórico.

Las divinidades griegas Leucotea y su hijo Palemón fueron acogidas, en la mitología romana, y adquirieron en ella caracteres diferentes de los que les eran propios en su origen. Leucotea, la diosa blanca, la protectora de los navegantes, fue asociada, en Roma con Mater Matuta; la identidad de ambas divinidades queda atestiguada por las fuentes literarias latinas (10), aunque algunos estudiosos de la talla de Wissowa la han debatido.

La Mater Matuta era una diosa latina de origen antiguo, cuyo culto se había hecho especialmente famoso en Satricum (entre los etruscos), donde tenía carácter de diosa nutricia, de "Kourotrophos". Era una divinidad de la primera luz de la aurora, cuya fiesta se celebraba el día 11 de Junio, en la "Matralia"; no poseía ningún elemento marino en su carácter original, y era venerada en santuarios de tierra adentro (Roma, Satricum, Praeneste, Cales...). Como apuntamos en el capítulo precedente, en Etruria, el puerto de Pirgo había vislumbrado o intuído la próxima asimilación de Matuta como diosa marina. Giovanni Becatti (11) señala que "la idea de la clara luz de la Aurora, propia de la Mater Matuta, fue

asociada a aquella de blanco esplendor de Leucotea... A la concepción de la luz matutina se acompañaba el significado propicio y augural de toda iniciativa o empresa marítima".

El concepto maternal de la figura de Matuta contrastaba con la loca madre griega que llevó en su propio suicidio al hijito. Ino-Leucotea fue hospedada en Roma por Carmenta, profetisa de Arcadia que le vaticinó que sus trabajos tendrían fin, encontrando segura y definitiva acogida entre el pueblo romano. La introducción de la figura de Carmenta, considerada por algunas tradiciones como la diosa tutelar de los niños (que presidía su nacimiento y cantaba sus destinos), viene dada posiblemente por la ubicación del Templo de la Mater Matuta en el Foro Boario, "intra porta Carmentalem" (dentro de la Puerta de Carmenta) (12).

El culto a la Mater Matuta, fuertemente helenizado, presupone una gran expansión de Roma sobre el mar. Sus centros de veneración se desplazaron del interior hacia las ciudades marítimas y portuarias, tales como Aquileia , Pesaro (Adriático), o Nápoles y Marsella (Tirreno).

Resulta tentadora, en el marco de este trabajo, la relación entre la Mater Matuta ("la madre de la mañana", una diosa marina y antaño diosa nutricia) y Carmenta, profetisa que cantaba y velaba por los infantes, ya que el acercamiento o fusión de la personalidad de ambas diosas evoca, indudablemente, a la actual Virgen del Carmen, madre de todos los marinos, cantada en las letanías religiosas como "Stella Maris" (estrella de los mares), "Stella matutina" (estrella de la mañana, calificativo que la pone, igualmente en relación con Afrodita, el lucero de la mañana).

Si la adaptación de Leucotea con la Mater Matuta requirió una compleja adaptación, más fácil fue la asimilación de su hijo Palemón, con el dios romano **Portuno**, (Portumnus, en el mundo etrusco), el dios que presidía los puertos; solamente fue necesario conciliar el aspecto maduro de Portunus con el juvenil

de Palemón. Portuno fue considerado, al mismo tiempo, como custodio de las puertas (por lo que en algunas monedas aparece con una llave en la mano) y de los puertos (siendo el símbolo portuario el tridente de Neptuno). En su origen, Portuno no tenía relación alguna con la Mater Matuta, pero la proximidad de los templos de ambos dioses en el foro boario, vendría a favorecer el acercamiento.

Los divinos gemelos, conocidos en Grecia con el nombre de Dioscuros, y llamados **Castores** en Roma desde el año 500 a.C., fueron considerados, asimismo, entre los romanos como divinidades protectoras de navegantes y marinos, compartiendo ese poder con Neptuno. Los romanos tenían en tanta veneración a estas divinidades que juraban por su templo, y en concreto, los navegantes del puerto de Ostia ofrendaban a ellos sus preces. Las exhalaciones fosfóricas, consideradas de buen augurio por los marinos, son llamadas hoy los "Fuegos de San Telmo" o de San Nicolás (13). Esta asimilación de un fenómeno natural considerado propicio, con una divinidad protectora o benefactora del mar no resultaba nada ajena a la mentalidad religiosa del hombre antiguo.

Finalmente, la otra divinidad poseedora de cortejo o "thíasos" marino, Afrodita, fue asimilada en el siglo II a.C. con una antigua divinidad itálica, Venus, que tomó entonces la personalidad y leyendas de la más bella de las diosas griegas. Su importancia en la religión romana le vino dada, sobre todo, porque la "Gens Julia" la tenía por su antepasada. Recuerdo de la "Afrodita Pontia" (Afrodita del Mar) fue la "Venus Erycina", cuyo santuario en la ciudad de Erice (Sicilia) gozó de una especial veneración. Dicho templo fue erigido entre los años 184 y 181 a.C., porque se tenía el convencimiento de que si no se edificaba, los romanos no conseguirían la victoria en la primera guerra púnica. En el templo existían esclavos (hieródulos) que ejercían la prostitución sagrada, del mismo modo que ocurría en los santuarios de Astarté. Este culto se extendió por todo el Mediterráneo, y llegó a Roma, donde en el siglo II antes de nuestra era se levantó un templo dedicado a esta divinidad; asimismo, existieron santuarios dedicados a ella en Locri y en Corinto. Según el testimonio de Estrabón (III, I, 9), en

Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) se encontraba un templo dedicado a LUX DIVINA, deidad muy venerada por los marineros, el lucero, o la estrella Venus. Plutarco (*Apotheosis Scipion maior*, 3) nos transmite que en Baria (Villaricos, Murcia), existía también un templo de Venus, y en las proximidades de Cádiz, en la Isla de San Sebastián, había un templo que los griegos suponían dedicado a la Venus marina, y los indígenas a una divinidad asimilada a Juno, es decir, a Astarté o a Tanit, eminentes diosas del Mediterráneo Antiguo. La iconografía de Venus fue en Roma sustancialmente la misma que la de Afrodita en el arte griego, y se confundió, en muchas ocasiones con la de Anfítrite o una nereida indiferenciada, particularmente en la estatuaria.

NOTAS:

1. C.I.L., 2, p. 323.
2. Arval, C., Inscrip. lat. VI, 2074, 1, 65.
3. Roscher, Lexicon, Cfr. Neptunus, p. 202.
4. Livio, V, 13; Dioniso de Halicarnaso XII, 9.
5. Gellio, XIII, 23, 2.
6. Apul, Met. IV, 31; Apolodoro, 31; Servio ad Aeneida, 1, 144.
7. Cfr. González Serrano, P., La Cibeles Nuestra Señora de Madrid, Madrid, 1990, p. 127 y ss.
8. Apiano, Púnicas, 13; Livio, XXIX, 27, 2; Cicerón, De Natura Deorum, III, 51.
9. Para mayor información sobre el culto de Neptuno en Hispania ver SYMPOSIO organizado por el Instituto de Arqueología RODRIGO CARO, del C.S.I.C., Madrid, del 17 al 19 de diciembre de 1979.
10. Servio, Verg. Gerog. I, 437; Cicerón, Tus. disc. I, 28, o Plutarco, De fraterno amore.
11. Becatti, G., "Ninfe e divinitá marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche", en Studi Miscelanei, 17, Roma, 1971.
12. Livio, XXV, 7, 6.
13. Cfr. APENDICE I, Dioscuros.

**CAPITULO VII: EVOLUCION ICONOGRAFICA DE LAS DIVINIDADES
MARINAS EN EL ARTE ROMANO**

1. **Neptuno y el "thíasos" marino en la República (500-31 a.C.)**

Resulta difícil hablar de arte romano con anterioridad a fines del siglo II a.C. La clase dirigente, ocupada en imponer la ciudad y su expansión, miraba con desconfianza al arte, considerado como un lujo dilapidador de energías. En líneas generales se puede decir que la cultura artística de la Roma Arcaica se elaboró a partir de tres elementos principales: el etrusco, el itálico y el griego.

En los siglos III y II antes de nuestra era, Roma se había visto inundada por el fruto de las brutales expoliaciones llevadas a cabo en las principales ciudades del mundo griego. Sin embargo, la clase dirigente consideró, en el siglo II, que no bastaba con adquirir obras o reutilizar asuntos importados, sino que era preferible contar "in situ" con talleres propios. A partir de ese momento, el arte se adecuó tanto a los repertorios llegados de Grecia, como al gusto particular del cliente adinerado.

Desde el punto de vista formal, surgió un arte ecléctico, en el que se yuxtapusieron influencias diversas. Los artistas griegos ocuparon un lugar importante en la elaboración de este arte, ya que un buen número de ellos se instalaron en Roma, y fueron ellos los responsables de la creación, a veces con modestos repertorios, de la iconografía reclamada por los mandatarios. Este arte en formación se desarrolló, muy particularmente en tres campos: la arquitectura, el arte del retrato esculpido y la pintura.

En el terreno de la arquitectura, destaca, a fines del siglo II a.C. un templo de conservación excelente, sito en la "Via del Mare" de Roma, que tradicionalmente se ha llamado el Templo de la Fortuna Viril, y cuya dedicación se reconoce hoy como de Portuno, el dios protector del puerto de Roma (lám. I, VII,1). El Templo de Portuno es un ejemplar puramente itálico, por encima de cuyo podio se abre un pórtico tetrástilo y jónico, realizado en piedra caliza y toba del Anio, revestidas de estuco.

Ya se ha señalado la existencia de un templo de Neptuno situado cerca del Circo Flaminio, construido por un miembro de la familia de los Ahenobarbi. Los arqueólogos supusieron que de él procedían unos magníficos relieves, denominados de modo convencional como "Altar de Domicio Ahenobarbo", que acaso fueron dedicados a este templo alrededor del año 115 a.C., fecha en que fue censor de la República uno de los Domicios.

Con el paso del tiempo, a la muerte del Cardenal Fesch, de cuyo palacio - cercano a las ruinas romanas sitas bajo la Iglesia de San Salvatore in Campo - procedían estos relieves, las colecciones del rico Prelado, tío de Napoleón, se dispersaron. Una serie de los mismos, representando un "lustrum" o sacrificio expiatorio fue a parar al Museo del Louvre, mientras que el resto pasó al Staatliche Antikensammlungen de Munich.

Estos últimos relieves, de marcado sabor helenístico, tienen como tema las "Bodas de Posidón y Anfítrite", pretexto que sirve para el desarrollo del hermoso cortejo triunfal de acompañamiento. Los soberanos del mar (lám.I,VII,2) ocupan el centro del friso esculpido, montados en un carro guiado por un fuerte y joven tritón que sopla enérgicamente su caracola. Neptuno es un dios de edad madura, barbado y coronado con diadema, cuya efigie ha sido retomada de las imágenes del arte helenístico final; Anfítrite, sentada a su lado, es una hermosa doncella velada, tan recatada como una matrona romana, que sostiene el velo de su cabeza con una de sus manos y baja la cabeza en señal de acatamiento.

El tritón que precede a los desposados, anunciando su solemne presencia con un "aulós" está dotado de cuerpo humano hasta la cadera, donde surge un faldellín de hojas acuáticas y, a ambos lados de éste, dos poderosas y enroscadas colas pisciformes, semejantes a las de los Gigantes del friso del Altar de Pérgamo. A su lado, uno de sus congéneres, jóven de bello perfil acompaña el estruendo de la caracola de su compañero con el dulce tañido de una lira (lám.I,VII,3).

A la izquierda de esta pareja de tritones, dos nereidas montadas sobre un hipocampo y un toro marino, portan, respectivamente, la antorcha nupcial y un cofre de pequeño tamaño repleto de los más valiosos presentes marinos para el matrimonio, y entre ellos, las perlas y joyas que adornarán a la reina del mar. Tanto el toro como el caballo, tratados con un naturalismo asombroso, digno continuador del friso interno del Partenón, poseen patas delanteras y sinuosa cola ictioforme. Ambos animales se desplazan hacia su derecha, para acudir ante la presencia de sus reyes recién casados, sobre los que llaman la atención del espectador (láms.I,VII,4 y 5).

Por detrás del carro de Neptuno y Anfítrite (lám.I,VII,2, una encantadora nereida, vestida con fino chitón de paños mojados, se recuesta, de espaldas, sobre el lomo y la zigzagueante cola pisciforme de otro impresionante caballo marino en actitud de relinchar, acompañados ambos por una pareja de amorcillos (uno sosteniendo las bridas del hipocampo y otro sentado en una de las roscas producidas por la extremidad marina del animal)(lám. I,VII,6). En uno de los lados menores, el monumento estaba presidido por un ictiocentauro de edad avanzada, dos nereidas y un terrible monstruo marino de afilados dientes y orejas de lobo (lám.I,VII,7).

El estilo de este grandioso cortejo marino pertenece al helenismo tardío, y desde el punto de vista iconográfico poseen un interés excepcional, puesto que representan el punto álgido, la máxima expresión del desarrollo del tema del "thíasos" marino, que supera, incluso, los modelos del arte helenístico, aunque tal

vez pudieron ser realizados en base a un cartón griego, a partir del cual surgirían numerosas representaciones afines a lo largo de todo el Imperio.

La serie del mismo monumento que se conserva hoy en el Museo del Louvre presenta un tema "cívico", un sacrificio de animales censado, en base a unas formas artísticas que podríamos calificar, por primera vez, de romanas. En oposición al friso mitológico, en el que triunfa "el arte por el arte", el friso del Museo del Louvre "devuelve al espectador al mundo de la vida común y de los días y las personas concretas" (1).

El **arte del mosaico**, que tanto se había desarrollado en la etapa helenística del arte griego, recogió sus frutos en los primeros tiempos de la dominación romana. Los templos olímpicos de Zeus en Atenas, fueron finalizados por Augusto; en su decoración se incluyeron unos mosaicos, destruidos en la actualidad, con escenas del "thíasos" marino, totalmente imbuidas de la tradición formal e iconográfica tardohelenística (2).

Otra de las disciplinas artísticas que se ejercitó durante el período republicano y que tuvo su origen, asimismo, en el arte helenístico final, fue la creación de **gemas talladas**. Los modelos que estas piezas presentan son análogos a sus modelos de inspiración, tanto desde el punto de vista iconográfico como en el aspecto puramente técnico. Es frecuente que en ellas aparezca la solemne efigie de Neptuno, de pie, con su tridente, situado junto a embarcaciones o acompañado por un delfín (3).

Finalmente, es sobre las **monedas** de esta época donde podemos contemplar la imagen del dios Neptuno. Para ilustrar las series numismáticas producidas, acudamos a un denario fechable en torno al año 40 a.C., hallado en Sicilia, que muestra la cabeza diademada del dios, por detrás del cual aparece su tridente, siguiendo el modelo de los dracmas áticos anteriores. En el reverso de la misma pieza, un tridente corona un trofeo naval en el que aparecen, como elementos

marinos, el "aplustum" y dos de las cabezas monstruosas de los perros de Escila, tal vez simbolizando, a modo de trofeos, a los dos seres terribles del Estrecho de Mesina, Escila y Caribdis. En otro denario de Sicilia, fechado por los mismos años (40 a.C.) (4) vemos el faro de Mesina, sobre el que se alza la imagen de Neptuno con el tridente. Debajo de él están situados objetos relacionados con el mar y la navegación. En el reverso Escila sostiene un timón: su cuerpo termina en dos colas pisciformes y dos feroces cabezas de can.

2. Neptuno y el "thíasos" marino en el Imperio (31 a.C.- 193 d.C.)

El inicio en el año 31 a.C. de un nuevo sistema político, el Principado, se dejó sentir en el terreno artístico, dando lugar a un período de intensa actividad creadora. Augusto llevó a cabo una política de restauración social, económica y religiosa, en la que el arte, en todos sus aspectos, era parte de esa política, un instrumento propagandístico de primer orden, por lo que todas las vertientes artísticas atravesaron por un período de especial brillantez.

Desde el punto de vista formal, siguió viva la influencia griega, manifiesta en el retorno a un clasicismo refinado, a menudo retórico y frío. El arte era, fundamentalmente, elitista, de corte, y su contenido ideológico era toda una alegoría: la glorificación del Emperador como garante del orden del mundo y del bienestar de los ciudadanos. La corriente de perfección formal y frialdad extrema tuvo prolongaciones hasta más allá del siglo I a.C., lo que demuestra que en ella hay algo inherente al arte romano.

Sin embargo, en el siglo II tuvo lugar la afirmación de unos caracteres originales bajo los Flavios, cuyo arte conoció el acercamiento a la realidad, y los primeros Antoninos, quienes favorecieron un arte romano original, de la mano de unas clases medias provincianas, en el que triunfaron los convencionalismos

espaciales y las jerarquías. Hacia la mitad del siglo II se produjeron amenazas que pusieron el equilibrio conseguido en la etapa anterior; el arte romano, tras alcanzar la madurez, se vió sumido en un academicismo vacío de significación.

El reinado de Commodo (asesinado en el año 192) reveló un arte nuevo que, marcado por una crisis en todos los terrenos, rompió tanto formal como moralmente con la tradición helénica. Se dio entonces una estética auténticamente barroca, complacida en la apariencia exterior y en lo excesivo, al mismo tiempo que los artistas reiteraron los temas inestables o pasajeros, la violencia o la muerte. En lo que respecta a la técnica, se usó cada vez más el trépano, que horada el mármol en profundidad y concede un lugar de privilegio al contraste de luces y sombras, producidas por unas formas sobremanera exhuberantes.

a. La escultura.

No han llegado hasta nosotros demasiadas esculturas exentas, del período cronológico que nos ocupa, en las que podamos contemplar a las divinidades marinas, acaso porque estos dioses tan venerados en el mundo griego, a nivel general, estaban un poco en desuso entre el pueblo romano, y su pervivencia era un asunto de Estado más que de auténtica devoción. Ya se ha señalado en el capítulo precedente cómo Neptuno y sus asistentes divinos ocuparon un papel destacado en el panorama religioso de Roma, pero sus funciones, en general, se relacionaban con las grandes empresas navales dirigidas por la máquina estatal, es decir, potenciadas por el culto público.

Por otra parte, es lícito pensar que muchas imágenes cultuales de tiempos pasados fueran reutilizadas por los romanos, dada su gran admiración por el arte helenístico, al tiempo que, de tales obras, realizaran sus copias los nuevos artistas.

Neptuno cuenta, no obstante con un ejemplar magnífico, realizado en tiempos de Adriano (117-138), que se encontró en Corinto a mediados del siglo XVIII, más tarde fue a parar a San Ildefonso, desde Roma, y se conserva en la actualidad en el Museo del Prado de Madrid (lám.I,VII,8). Neptuno, una figura colosal, de 2.36 m. de altura, está realizado en mármol blanco con vetas azuladas de Afrodisias de Caria (Asia Anterior) y posee la actitud más apropiada para el poderoso soberano de los mares: de pie, con su musculosa anatomía cubierta sólo parcialmente por un manto, apoya una de sus piernas en un delfín y sostiene un tridente de bronce (perdido hoy) en su mano. En la cabeza del delfín que le sirve de soporte se puede leer la inscripción: "Publio Licinio Prisco, sacerdote... de(dicó)"

El profesor Blanco Freijeiro señaló que esta obra es el "resultado de la combinación, con espíritu muy clasicista, de una estatua policlética algo semejante al Doríforo, con una cabeza de Zeus que lleva en la frente un remolino de bucles...haciendo derivar su tipo del Zeus de Dresde" (5), y no derivada de modelos del siglo IV a.C. como habían apuntado otros autores. Su magnificencia hallaría eco en las figuras de Neptuno que, desde la segunda mitad del siglo XVI, coronan las fuentes monumentales de embellecimiento urbanístico, primero en Italia y, posteriormente, en otros países europeos.

Anfítrite y su hijo Tritón también fueron representados en una pieza, asimismo notable, conservada hoy en el Museo Nacional de las Termas de Roma (6). La diosa del mar es una joven matrona pensativa, sentada al lado de su hijito, haciendo las funciones de "Mater Anfítrite".

La figura de Océano, como la personificación cosmogónica del río que envuelve la tierra, siguiendo los modelos propuestos en el arte helenístico, cuenta con su más genuina y perfecta representación en una estatua de mármol hallada en el Campo de Marte, conocida popularmente por los romanos como el "Marforio" (lám.I,VII,9), que ocupa hoy uno de los patios del Palacio de los

Conservadores de Roma. Un venerable anciano barbado, de luengas y humedecidas guedejas, se recuesta cómodamente, en actitud de descanso; su torso, de abultado vientre -propio de las divinidades fluviales- queda al descubierto, mientras que un manto cubre parcialmente sus piernas.

La época de Augusto se fundó ideológicamente en sentimientos muy elevados, que expresó Virgilio en su Egloga Cuarta:

"Hemos alcanzado la última época de la predicción de la Sibila. El tiempo ha concebido y comienza de nuevo la sucesión de las edades. Justicia, la Virgen, regresa para habitar con nosotros y se restaura el mando de Saturno".

La expresión plástica de estos pensamientos es el "Ara Pacis Augustae", monumento erigido en el año 13 a.C. por Augusto, en la Via Flaminia, para rememorar permanentemente la "Paz Augusta". Este altar, con bellos relieves esculpidos, representa al tiempo la culminación del helenismo republicano y el punto álgido del arte de su promotor. Parte de las placas de mármol de la obra que han llegado hasta nosotros, aparecieron hacia 1568, durante la construcción del Palacio Peretti, y fueron adquiridos por la familia Medici; las piezas del monumento se recuperaron por completo entre 1937-38, y se recompusieron cerca del Mausoleo de Augusto.

Entre los relieves del monumento sobresale, por su buen estado de conservación, el que representa a Tellus, la madre Tierra, flanqueada por dos ninfas acuáticas, cuya representación se debe relacionar con el Canto Secular de Horacio : *"Que la Tierra, fértil en frutos y en ganado, regale a Ceres una corona de espigas. Alimenten a sus criaturas las aguas salutíferas y las aguas de Júpiter"* (Carmen saeculare 29 y ss.)

Tellus Saturnia, venerable matrona, está sentada en un trono rocoso, acompañada de sus criaturas, sus hijos, sus flores, sus animales, sus frutos, y todo lo que evoca su generosa fertilidad. A ambos lados, dos ninfas portadoras de sus "aurae velificantes" representan el agua dulce (o el aire, según interpretaciones), y el agua salada, respectivamente. Esta última figura sigue los prototipos iconográficos de las nereidas: hermosa y juvenil, con el torso desnudo, monta sobre un lobo marino o "Ketos", encarnación del tenebroso mar. Este conjunto, uno de los mejor conseguidos relieves del arte romano, se conserva hoy, reconstruido, en Roma (lám.I,VII,10).

Entre los frisos escultóricos cuya iconografía se incluye en la que es objeto de nuestro trabajo, merece ser señalado aquel que perteneció, probablemente, a un templo de Neptuno, que se conserva hoy en el Museo Capitolino de Roma (7). Los relieves presentan objetos y figuras relacionados con el mundo del mar, la navegación, y el dios: anclas, proas, y popas de barcos, cabezas de toros, etc.

En Orange (Galia) también se había creado una tradición escultórica particular, que se manifiesta en el arco honorífico erigido bajo el reinado de Tiberio. Los relieves que decoran el friso intermedio del citado monumento, muestran unas imágenes similares a las descritas anteriormente: tridentes, anclas, proas y popas de barcos, timones, "aplustra", mascarones, etc., es decir, trofeos navales que parece fueron repertorio iconográfico habitual por aquel entonces, como símbolo de la soberanía de los mares y como expresión de la viva presencia de su dios (lám.I,VII,11).

Esta idea del Emperador como dueño de los mares aparece bien explícita en un relieve que representa el "Triunfo de Marco Aurelio", conservado hoy en el Museo Capitolino de Roma, de la segunda mitad del siglo II d.C. (lám.I,VII,12). El Emperador, precedido por un heraldo que anuncia su llegada con un instrumento de viento, marcha, de pie, sobre su carro, conducido por una cuadriga. Y en los relieves de este carro, se han representado tres dioses:

Neptuno (con su tridente, en actitud de caminar), Júpiter en el centro (sentado en su trono) y Minerva, armada. Simbólicamente, se alude al poder de los ejércitos terrestres y navales de Marco Aurelio, comparable a Júpiter, figura ubicada en el centro.

Para concluir este breve recorrido por los frisos escultóricos de temática marina, es preciso acudir al realizado para el entablamento del Mausoleo de los Julios en Saint-Rémy (Provenza, Francia), en el que se representaron toda suerte de monstruos marinos alados, tritones, ictiocentauros... (f.I, VII,1), en los que se pueden apreciar las tendencias posteriores del arte galo-romano, aunque todavía participan en gran medida del gusto helenístico. Resulta interesante, y completamente dentro del marco de la ideología helenística, la utilización y adecuación de los motivos del "thíasos" marino en un monumento funerario, como transmisores de las almas hacia el Paraíso.

A partir del período Antoniniano (hacia la mitad del siglo II), la escultura funeraria comenzó a experimentar un notable auge, insospechado hasta el momento, que se tradujo en la creación de un buen número de sarcófagos esculpidos con relieves en sus frentes, en los que, con cierta frecuencia, aparecían los motivos marinos. Con los sarcófagos producidos en los años medios del siglo II, se inició una larga serie que habría de conocer su apogeo en el siglo III, para concluir en el IV.

Las representaciones de los seres marinos, siguiendo la concepción ideológica griega y la escatología etrusca, eran, por otra parte, muy adecuadas para cubrir los frentes, laterales o tapas de estos sarcófagos, ya que, como se ha señalado anteriormente, las divinidades marinas eran consideradas las encargadas de transportar el alma del difunto al más allá. Entre los primeros sarcófagos columnados conocidos destaca en Roma el de Melfi (Catedral de Melfi, Italia), dentro de esta línea simbólica (lám.I,VII,13); en él, los seres anguipedos ocupan

una estrecha franja, a modo de friso esculpido, situada sobre las alegorías que cubren la casi totalidad del frente de la obra, sitas bajo arcos.

El sarcófago de Velletri (pequeña ciudad cercana a Roma), realizado hacia el año 150 y actualmente en el Museo Cívico de Velletri, muestra, asimismo, relieves con tritones, nereidas y águilas de ruda factura, que acompañan al difunto en su viaje hacia la Isla de los Bienaventurados (lám.I,VII,14). Quizá se pueda vislumbrar, a través de estas obras, la profunda crisis que ocuparía el siglo III, que se tradujo en una generalizada ansiedad religiosa y angustia espiritual, y que obligó al hombre a recuperar las creencias sobre la vida de ultratumba.

b. La pintura.

A principios del Imperio, la pintura al fresco desarrolló el llamado "tercer estilo", caracterizado, fundamentalmente, por la elegancia y la fantasía, aunque tampoco faltó en ella el sentido de la ilusión que tanta importancia había tenido en la pintura mural del denominado "segundo estilo".

Tanto los paisajes mitológicos como los sacro-idílicos trataron de encerrar el mundo a pequeña escala, de una manera encantadoramente artificiosa. Vitruvio (8) se refiere a "esa deliciosa técnica de pintar las paredes con representaciones de villas, pórticos y vistas de jardines, bosques, árboles, colinas, estanques, canales, ríos, costas marítimas...". Después se desarrolló el llamado "cuarto estilo", caracterizado por la apertura de las paredes hacia amplios panoramas, que tiene su apogeo y máxima representación en Pompeya.

Dentro de esta pintura mural, destinada a la élite social del momento, la temática de carácter mitológico alcanzó un gran desarrollo, por ser un mero repertorio decorativo, como expresan brillantemente las escenas relacionadas con Neptuno y su cortejo de divinidades marinas, en las que se puede advertir el fiel

seguimiento de la tradición iconográfica helenística. Los centros más importantes de este arte pictórico fueron Roma, y sobre todo, Pompeya, y las también desaparecidas ciudades de Herculano y Stabiae (9).

Los soberanos del mar se deslizan en una apoteosis de júbilo a través de las ondas, acompañados por tritones que hacen sonar sus estrepitosos instrumentos, guiados por hipocampos alados, mientras un erote sostiene la antorcha nupcial (f.I, VII,2). Esta pintura, procedente de Roma, sólo ha llegado hasta nosotros mediante dibujos, pero, es sabido que el tema fue tratado en repetidas ocasiones en la pintura al fresco, desaparecida en gran parte hoy, como demuestran también las composiciones que adornaban la "Casa del Gran Duque de Toscana", en Pompeya.

En otras de estas pinturas, Neptuno aparecía sólo, de pie, completamente desnudo, y sosteniendo en sus manos atributos de poder (f. I,VII,3), o bien apoyando la pierna derecha en la proa de un barco, en postura muy acorde con los presupuestos formales del helenismo (f.I,VII,4). Pero, también fueron frecuentes los frescos que mostraban al dios del mar persiguiendo a Amímone (f. I,VII,5), tema que fue muy repetido en el mundo griego, especialmente sobre los vasos de cerámica pintada.

La pared de la "Casa de los Vetios", en Pompeya (lám. I,VII,15), es una elocuente ilustración de este tema, pintada bajo los fundamentos estilísticos del "cuarto estilo". Por otra parte, el mismo edificio presenta, además, otras pinturas de seres marinos, cuya intención es puramente ornamental.

El tema de Posidón, Anfítrite y un tritón se puede contemplar sobre los cuadrados que se sitúan entre las arquitecturas del "cuarto estilo" de los frescos de Pompeya (10), en los que se advierte, por encima de todo, la gracia y el elegante refinamiento heredado del arte helenístico.

Entre las pinturas que muestra a Anfítrite, la antigua esposa de Posidón, cabe mencionar una procedente de Pompeya (lám.I,VII,16), reconstruida por Nicolini, en la que la reina del mar aparece sosteniendo un cetro de poder en su mano, cabalgando sobre un centauro marino, al tiempo que amorinos y tritones de variadas actitudes forman su "thíasos", una excelente muestra del tema del "Triunfo de Anfítrite".

Parece que en la "Domus Aurea", crisol de las artes de la época de Nerón, existió un floreciente taller pictórico que se encargó de la realización de fantásticas pinturas que dieron lugar en el Renacimiento a los llamados "grutescos", término aplicable a un modo peculiar de decoración. Algunas de las pinturas que subsistieron al incendio de aquel fastuoso palacio, presentan los reiterados temas de la mitología marina. En uno de ellos vemos, nuevamente, a Anfítrite, en esta ocasión acompañada por su hijo Tritón, ser de cola bífida y pisciforme, a quien su madre instruye sentada en un trono (f.I,VII,6).

Una pintura de Pompeya representa de Tritón, pero, en esta ocasión, su iconografía está de acuerdo con los prototipos más antiguos forjados en el mundo griego, ya que es un ser que posee cola pisciforme única (f.I.VII,7). Sin embargo, el tritón de doble cola vuelve a mostrar su imagen en las pinturas del techo de la Villa Adriana, en Roma (f.I,VII,8).

Además de los "tritones" a los que este hijo de los reyes del mar dio origen, los centauros marinos fueron, asimismo, muy populares en el arte romano de carácter pictórico. Los vemos aparecer, con frecuencia, en las pinturas de Herculano (f.I, VII,9), o en decoraciones de la "Domus Aurea" (láms.I,VII,17 y 18).

Las escenas cuyos protagonistas eran los comparsas del "thíasos" marino, es decir, aquellas que incluyen tritones, delfines, animales fantásticos del mar, y especialmente las que muestran representaciones de nereidas fueron, sin duda, predilectas en el mundo romano. Y esta marcada inclinación de gusto había

tenido su origen en el carácter desenfadado y alegre que el "thíasos" marino ponía ante los ojos de artistas y clientes, que gozaban, sin más, de su sentido puramente pictórico y ornamental, dejando en el olvido el simbolismo espiritual con el que estas figuras eran representadas en otras ocasiones (sarcófagos). Dicho de otro modo, los integrantes del "thíasos" marino se representaban, constantemente, sobre paredes o techos como elementos decorativos.

Una novedad iconográfica presenta a Galatea, nereida de origen siciliano, que destaca como protagonista, en muchas representaciones, por encima de sus hermanas. Este hecho artístico tiene su origen en las fuentes literarias puestas en boga en aquel momento, tales como las Metamorfosis de Ovidio (XIII, 789 y ss.) y el Idilio XI de Teócrito. Son dignas de mención como buen ejemplo de ello, las pinturas de la Villa de Boscoreale, que conserva en la actualidad el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (lám.I,VII,19), así como las pinturas murales que decoraban la casa de Livia en el Palatino, en las que vemos a la blanca Galatea requerida, otra vez, por la pasión encendida del Cíclope Polifemo (11).

Dentro de este amplio abanico iconográfico relacionado con los temas de la mitología marina que se puede estudiar en la pintura romana de época imperial, no podía faltar tampoco la imagen del anciano Océano, con sus espesa barba de la que brotan algas marinas, y sus "chelai", surgiendo de su frente (ff.I,VII, 10 y 11)), así como las representaciones de Venus, considerada como digna sucesora de la Afrodita marina de los griegos, de la que toma su cortejo. La figura de Afrodita puede ser similar a la de una nereida (f.I,VII,12), mientras que, en otras ocasiones, se diferencia claramente de ellas, si la vemos recostada sobre la concha en la que fue transportada por Céfiro hasta la orilla del mar. Un bello y bien conservado ejemplo de este último tipo corresponde a la pintura mural de la "Villa de los Misterios", de Pompeya (lám.I,VII,20), infortunada ciudad, en la que los temas mitológicos marinos lograron una gran popularidad, como demuestran otras pinturas murales en las que vemos nereidas recostadas

sobre cómodas y fantásticas cabalgaduras acuáticas (ff.I,VII,12-19) y monstruos marinos de diversas especies (ff.I,VII,20-22).

Finalmente, en esta somera aproximación a la temática marina sobre las pinturas al fresco, es preciso volver la mirada a una preciosa imagen de Matuta o Leucotea, volando con su "aura velificans", procedente de Pompeya o Herculano (f.I,VII,23).

c. El mosaico.

El arte musivario reclama en Roma el rango de "Arte Mayor", debido a la numerosísima cantidad de sus representaciones y a la excelente calidad técnica de muchas de ellas. La construcción de complejos termas romanos favoreció en ellos la ubicación de mosaicos con asuntos relacionados con el agua, y por ende, con el dios del mar y su cortejo de acompañantes, aunque estos seres míticos se pueden encontrar, asimismo, en edificios de diverso carácter y variado destino.

Al igual que sucede en otras manifestaciones artísticas, Neptuno presenta actitudes diversas, que van desde la figura estante, desnuda, con tridente y "Ketos" del Mosaico de Transtevere (12), pasando por las representaciones en las que conduce su cuadriga de hipocampos, como en las Termas de los Césares, de Ostia (f.I,VII,24), o los mosaicos de la casa romana de Sorothus (Susa, Túnez) (13), hasta llegar a magníficas composiciones como el Mosaico de las Termas de Neptuno, en Ostia (f.I,VII,25).

En esta celebrada composición del puerto de Roma, el artista ha huido de la policromía para dar paso a un dibujo lineal, plano, que se recorta nítido en negro, sobre un fondo blanco. Todos los habitantes del mundo submarino rinden un cumplido homenaje a su rey, que conduce impetuoso su cuadriga, ocupando el centro de la composición (láms.I,VII,21 y 22). La fantasía ha engendrado

animales de fábula, y los ha entremezclado con tritones, delfines, ichthyocentauros (lám.I, VII,23), amorcillos y fauna marina real. Una nereida montada sobre un monstruo marino, ubicada a la derecha de Neptuno, podría ser interpretada, tal vez, como una representación de Anfítrite, o acaso, como un símbolo de la estirpe de las nereidas. Muy similar en cuanto al estilo se refiere, y próximo en la geografía de su hallazgo, es el Mosaico de Rissaro (lám.I,VII,24).

Un conocido mosaico procedente de la Chebba (Túnez, Museo del Bardo), fechado en torno al año 160 d.C., muestra, en el interior de un medallón central formado por cuentas y carretes, una representación de Neptuno muy cercana a la que suele ser habitual en los modelos estatuarios, erguido sobre una cuadriga de hipocampos, y acompañado por un ictiocentauro y una nereida. El dios, cuya anatomía queda prácticamente al descubierto, dada la posición del manto, sostiene en sus manos, un delfín minúsculo y el habitual tridente; su rostro es sereno, pero su abundante cabellera y su barba se agitan como las ondas marinas. El ictiocentauro que le sirve de comparsa lleva una caracola torsa como atributo iconográfico, y su cabeza posee un original tocado marino, semejante al caparazón de un buey de mar. La nereida que, desde el fondo, ve pasar al dios triunfante y sostiene con una de sus manos las riendas de los corceles que le guían, difiere, tanto formal como iconográficamente, de los otros dos personajes que forman el emblema, y constituye, en ambos aspectos, un preludio de lo que más tarde sería, ya en el mundo bizantino, la personificación del mar (lám. I,VII,25). El cuadro central está rodeado, exteriormente, por las figuras de las cuatro estaciones. Como es habitual en los mosaicos tunecinos, los colores se destacan, atrevidos, sobre un fondo sencillito de color claro.

Neptuno aparece, en varias ocasiones, al lado de su esposa Anfítrite. Algunos sobresalientes ejemplares musivarios muestran a la pareja de divinidades, como sucede en Pompeya (lám.I,VII,26), en un pavimento que representa las nupcias de los dioses del mar, que, como es habitual, van montados

en su carro, y precedidos de tritones, nereidas y otros seres marinos (Neapel, Museo Nacional).

Otro hermoso ejemplar musivo, realizado durante el período flavio, es el que apareció en Herculano, y por su prestancia dio el nombre al edificio en el que fue hallado, bautizado desde entonces como la "Casa de Neptuno y Anfítrite" (lám.I,VII,27). Es una representación muy simple, pero efectiva: sobre una pared se extiende un cuadro en mosaico de multicolor luminosidad donde se han representado a ambas figuras, encuadradas en el interior de una composición arquitectónica fantástica, que ostenta un motivo de venera en lo alto. Su encanto reside en la combinación cromática, de amplia gama, y la sencillez compositiva.

Anfítrite también recibió su merecido homenaje como "reina del mar" en las construcciones termales de Ostia. Un mosaico pavimental de dicho conjunto ofrece su imagen, muellemente recostada sobre un hipocampo, en el centro de una composición flanqueada por cuatro tritones en los lados (f.I,VII,26). Es posible que la escena representada esté en relación con el rito nupcial, lo cual viene indicado por la presencia de Himeneo, erote alado que sostiene en sus manos una antorcha.

La figura de Océano fue una de las que alcanzó mayor popularidad dentro del repertorio temático incluido en los mosaicos, como demuestra el gran número de sus representaciones conocidas. Por lo general, se suele representar sólo su cabeza, a modo de mascarón, adornada por las distintivas pinzas de cangrejo que le son características; excepcionalmente, en otras ocasiones, la antigua divinidad aparece de cuerpo entero.

Del siglo I de nuestra era, y procedente de la "Casa de la Fontana Grande", en Pompeya, es un nicho adornado con mosaico policromo, cuyo frente está dominado por la cabeza de este dios (14). Océano era el genio de Hadrumetum (Susa, Túnez), razón por la que sus representaciones fueron predilectas en este

territorio, tales como el mosaico policromo hallado en El Jem (Susa), denominado "el genio del año y las estaciones" (f.I,VII,27), que muestra al dios con sereno rostro, de cuyas barbas se prolongan elementos vegetales que rellenan el espacio. Otra de las mejores representaciones de Océano dentro del territorio tunecino, es el mosaico de la "Casa Romana" de Susa (15), en el que la divinidad aparece rodeada por peces de diversas especies, y de su espesa barba brotan las algas y plantas marinas.

Una geometrizada y recia cabeza de este dios es la que presenta el mosaico de "Verulamium" (St. Albans, Inglaterra), en la cual, la identificación del personaje se manifiesta, casi exclusivamente, por unas prominentes pinzas de crustáceo, que surgen de su cabeza, casi a modo de astas (lám.I,VII,28).

Al siglo II de nuestra era pertenecen, igualmente, las cabezas de Océano del Museo Arqueológico de Cividale (16), o la del Museo Británico, procedente de Cartago (lám.I,VII,29). Pero, acaso el más bello de todos estos ejemplares sea el descubierto en 1934 en las termas de Sabratha, en Tripolitania (norte de Africa), y que dio el nombre de "Termas de Océano" a los edificios en los que fue hallado, donde ocupaba el centro del "tepidarium" (f.I,VII,28).

Como colofón final a esta trayectoria a través de la figura de Océano en los mosaicos, es preciso señalar y destacar en ella una obra hispana, el "Mosaico Cósmico" de la Casa del Mitreo de Mérida, el más importante de los hallados en esta ciudad, que ha sido fechado en torno a la segunda mitad del siglo II de nuestra era. La obra es una verdadera expresión del Universo, tal y como lo entendieron los antiguos: representa el mundo físico mediante la personificación de los elementos del cielo, la tierra y el mar, identificados por sus rótulos correspondientes, es decir, un "Kosmikós pínax", según el decir del poeta bizantino Juan de Gaza (f.I,VII,29).

La zona superior o celeste está presidida por la juvenil figura del Cielo (Caelum), flanqueado por el Caos (Chaos) y el Tiempo (Saeculum), acompañados por Titanes, el Sol naciente (Oriens), la Luna (Occasus) y los cuatro Vientos principales, la Nube y la Niebla. En el espacio intermedio, correspondiente a la zona terrestre, se destaca un Monte (Mons), la Nieve (Nix), Aeternitas, las Estaciones del año y Natura, como una Venus.

Y en el tercio inferior, el mundo acuático, con las personificaciones de los cuatro grandes ríos de la Tierra (Nilus, Euphrates,...), la personificación de una ciudad portuaria (Portus), con su Faro (Pharus). El Océano (Oceanus) y el Mar (Pontus) son dos figuras recostadas que cierran, la composición, entre cuyas aguas nadan las personificaciones de las Naves (Navigia), del viento favorable (Tranquilitas), y de los frutos (Copiae) deparados por el comercio marítimo y fluvial.

Las personificaciones fluviales son ancianos de potente torso desnudo, coronados por plantas acuáticas, y portadores de cetros fluviales, y Océano, recostado en el extremo inferior izquierdo, es un personaje similar a ellos, pero cuyas sienes están coronadas por pinzas de crustáceo, y que tiene por atributos un arpón y una sinuosa sierpe marina provista de cabeza de "Ketos" (17) (láms. I,VII,30 y 31).

A continuación se examinarán, brevemente las numerosas representaciones de los comparsas del cortejo marino, es decir, del "thíasos" propiamente dicho, en los mosaicos de esta etapa (18). En el siglo I de nuestra era es ilustrativo al respecto el mosaico procedente de las Termas de Herculano, cuyo pavimento, conservado "in situ", ofrece la imagen de un tritón de dos colas que sostiene un remo, al tiempo que unos delfines se sitúan afrontados en la parte baja y unos amorfos juegan en su derredor (19).

Procedente de Pompeya es otro mosaico pavimental con la inscripción "SALVE" (f.I,VII,30) en el cual, aparecen, nadando en sentido circular y de izquierda a derecha, un "Ketos", una pantera marina, un hipocampo y un grifo marino, entre los cuales se intercalan delfines que vienen a ocupar las esquinas del campo musivo; el cuadrado central presenta decoración geométrica.

Entre los mosaicos italianos del siglo II de nuestra era destacan los pertenecientes a diferentes edificios termales del Puerto de Ostia, que adquirió un intenso tráfico y gran importancia en esos momentos. Entre estos mosaicos (20) merecen ser señalados los que forman parte de la decoración de las llamadas "Termas de Buticosus" (f.I,VII,31), los de la "Domus de Apuleyo" (f.I,VII,32) o los del "Foro de las Corporaciones" (ff. I,VII,33-35), que entre sus cincuenta y tres mosaicos cuenta con tres representaciones del "thíasos" marino. Hipocampos, nereidas, delfines, panteras, toros, y toda una variada gama de seres míticos y fantásticos, conforman la decoración de estos preciosos mosaicos, cuya iconografía procede del helenismo final, reinterpretada con la mayor libertad y elegancia.

El repertorio iconográfico que se dio en los mosaicos africanos del momento que nos ocupa es variadísimo: va desde los ichthyocentauros y las nereidas a lomos de tigres marinos de la "Casa Romana" de Susa (21), pasando por los mosaicos que decoran las Termas de Trajano en Acholla (norte de Africa), con diferentes escenas relacionadas con el "thíasos" marino (22), hasta el mosaico de la Casa del Triunfo de Dioniso, en Antioquía, en el que, nuevamente encontramos una representación favorita de todas las manifestaciones artísticas romanas: un personaje central, posiblemente Neptuno, guía impetuosamente a unos hipocampos alados, mientras que a sus lados se disponen nereidas, amores, ichthyocentauros y otros seres marinos (23).

En la Hispania romana no podían faltar mosaicos con representaciones de los integrantes del cortejo marino, durante los años medios del siglo II. Para apoyar esta idea apareció un mosaico bícromo, aunque de dibujo poco cuidadoso,

en la Iglesia de San Miguel de la antigua Barcino (f.I.VII,36) (Barcelona, Museo Arqueológico) (24), con figuras de Ichthyocentauros, delfines y caballos de mar. Asimismo, procedentes del El Chorreadero (Paterna, Cádiz), y realizados por los mismos años son los mosaicos con la representación de dos centauros marinos, uno de los cuales sostiene un remo, mientras el otro aferra con la mano un delfín (f.I,VII,37).

d. Escultura decorativa y las artes industriales.

Tanto la escultura decorativa como todas las artes mal llamadas "menores" tuvieron un gran desarrollo en este período. Entre las piezas de escultura decorativa citemos, en primer lugar, un trapezoforo esculpido que representa a Escila entre las olas: los perros ladrando y el cuerpo caído. La obra, muy representativa en su modalidad de obra menor, fue encontrada en la Villa Madama de Roma, y su ubicación actual es el Museo Nacional Romano (25).

Una modalidad técnica de la escultura de carácter decorativo son los relieves de estuco. Esta técnica sirvió para decorar en el período antoniniano la bóveda del Sepulcro de los Valerios, sito en la Via Latina de Roma, cuyos medallones, decorados con galantes cortejos marinos, están plenos de contenido funerario, volviendo a ese sentido escatológico relacionado con el viaje hacia las "Islas de los Bienaventurados" (f.I,VII,38).

El Coliseo Romano, anfiteatro flavio terminado bajo el reinado de Domiciano, contenía en su interior bóvedas completamente decoradas con esta técnica del estucado. Las reconstrucciones que de tales revestimientos decorativos se han propuesto (26) muestran motivos diversos, entre los que se incluyen figuras de nereidas que cabalgan a lomos de monstruos marinos fabulosos.

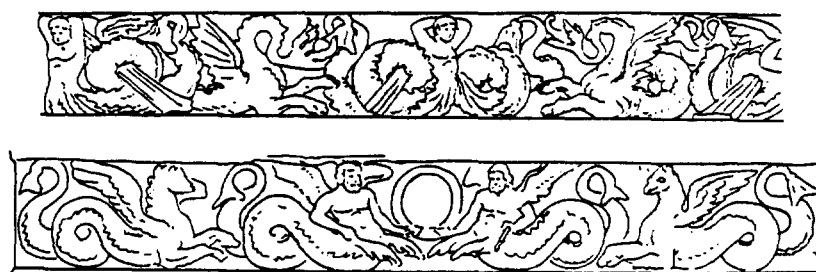
El dios Neptuno se representó sobre un disco de bronce, procedente de Torre Alcázar (Jaén), que en la actualidad se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (27). Sobre otro aplique en bronce, hallado en Lixus, cerca de Larache (Norte de Africa) se representó la hermosa y severa faz del Océano, el "misterioso atlántico" que bañaba las costas de dicha ciudad. En este caso, "es una divinidad marina de movida y flotante cabellera, poblada de barba, largos bigotes y retorcidos rizos...La piel de su rostro no es humana. Como corresponde al carácter oceánico de la divinidad, frente y pómulos se ven cubiertos por una epidermis de anchas hojas de algas" (28).

De un taller romano desconocido procede un plato realizado en argentería, realizado en el siglo II (San Petersburgo, Museo del Ermitage), que representa a una nereida recostada sobre un monumental hipocampo (lám.I,VII,32). El tratamiento de los detalles anatómicos es muy estudiado en ambas figuras, así como el que se puede observar en los tritones que les preceden, en un camino animado por amorinos que hacen sonar sus instrumentos.

El conocido "Vaso Portland" (Londres, Museo Británico), es una vasija de vidrio soplado en dos capas, tallado como si de un camafeo se tratara, siguiendo una técnica inventada en Siria en el siglo I a.C., que fue realizado, probablemente en un taller alejandrino, en las postrimerías del s.I a.C. o en los años iniciales de la era cristiana. La identificación de las figuras, que sobresalen opacas sobre el transparente fondo, es incierta, pero, no obstante, se acepta que se trata de Tetis y Peleo. La mujer acompañada por un "Ketos" marino que tiende la mano a Peleo (lám.I,VII,33), podría ser Doris, la madre de Tetis, figura que estaría dormida bajo un árbol en el otro lado del vaso (lám.I,VII,34). Algunos autores han llegado a pensar que se tomara a Peleo para representar a Augusto, mientras que Livia fuera efigiada "bajo la apariencia" de Tetis.

El arte glíptico nos ha proporcionado, igualmente, obras extraordinarias, en las que vuelve a salir a la luz la temática de las divinidades marinas, en especial

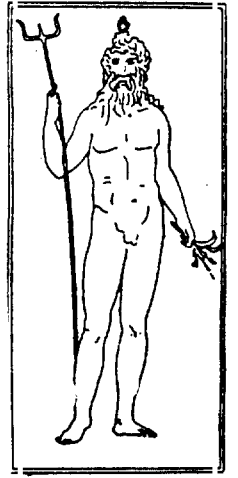
durante el reinado de Augusto. Neptuno aparece conduciendo su cuádriga a través de las olas, como en una fina talla que se conserva en el Museo Británico (lám.I,VII,35). Otras veces, en su figura se ha querido ver un retrato del emperador, como sucede en un ejemplar perteneciente al Museo de Bellas Artes de Boston (29). Asimismo, el Museo de Berlín es poseedor de gemas sobre las cuales se puede seguir el rastro de esta temática (30), que, además, se hizo manifiesta en las acuñaciones numismáticas del período Augusteo. Entre tales acuñaciones destaca un denario que representa al Emperador "bajo la apariencia de Neptuno", como dueño soberano de los mares (31), o un sextercio, perteneciente a las acuñaciones de época de Nerón, en el que el dios del mar aparece recostado en una representación del puerto de Ostia (32). Al mismo reinado de Augusto o, tal vez del de Tiberio, corresponde la acuñación, citada anteriormente, en cuya superficie se ha representado el templo de Neptuno, conservada en el Museo Británico londinense (lám.I,VI,1).



f. I,VII,1. Relieves del Mausoleo de los Julios en St. Rémy (Provenza). S. I d.C.
Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,2. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Apoteosis de Neptuno y Anfítrite. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,3. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Neptuno. Roma, Villa Transtevere. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,4. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Neptuno. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,5. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Neptuno. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,6. Pintura mural. Roma, "Domus Aurea". S. I d.C. Anfítrite y Tritón. Dibujo: S. Reinach.



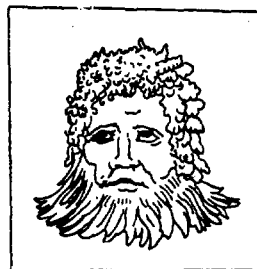
f.I,VII,7. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Tritón. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,8. Pintura mural. Roma, Villa Adriana. S. II d.C. Tritones. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,9. Pintura mural. Herculano. S. I d.C. Ictiocentauros. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,10. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Océano. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,11. Pintura mural. Pompeya. S. I
d.C. Océano. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,12. Pintura mural. Herculano. S. I
d.C. Nereida o Venus y su cortejo mari-
no. Dibujo: S. Reinach.



f. I,VII,13. Pintura mural. Pompeya. S. I
d.C. Nereida sobre Ketos marino. Dibujo:
S.Reinach.



f. I,VII,14. Pintura mural. Pompeya.
Nereida sobre hipocampo. Dibujo:S.Rei-
nach.



f.I,VII,15. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Nereida y delfín. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,16. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Nereida y toro marino. Dibujo: S. Reinach.



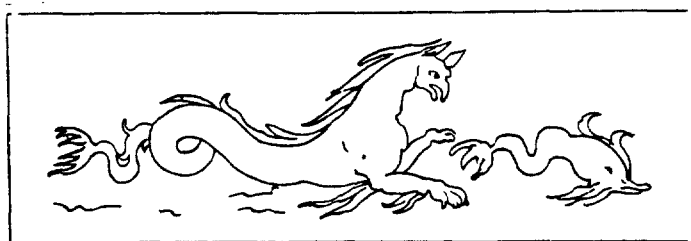
f.I,VII,17. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Tetis con el casco de Aquiles. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,18. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Nereida e ictiocentauro. Dibujo: S. Reinach.



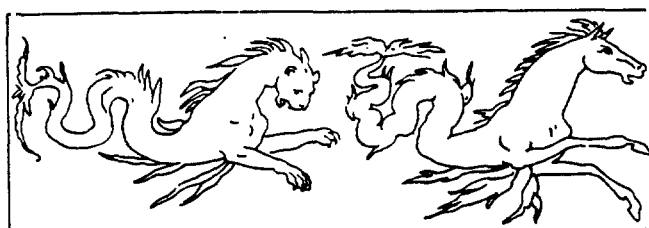
f.I,VII,19. Pintura mural. Roma, "Domus Aurea". S. I d.C. Nereida sobre delfín. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,20. Pintura mural. Herculano. S. I d.C. Grifo marino y delfín. Dibujo: S. Reinach.



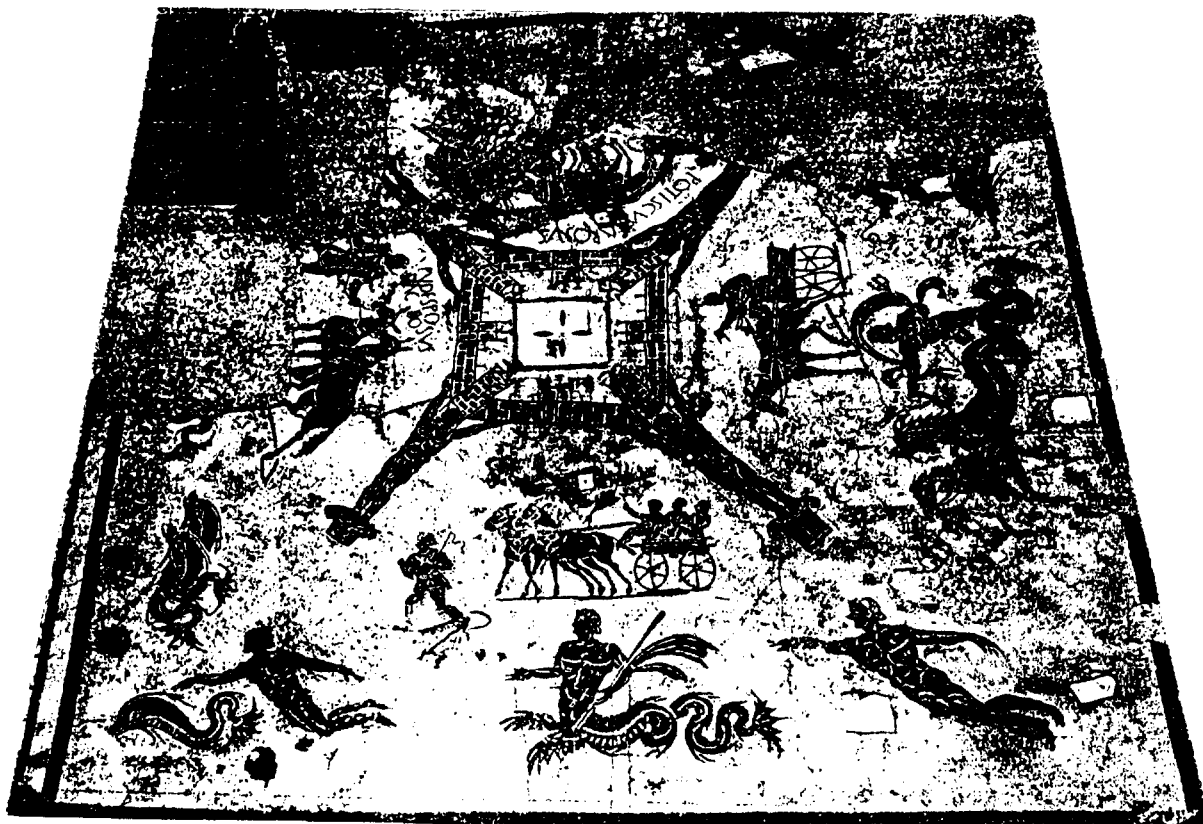
f.I,VII,21. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Grifo marino y delfín. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,22. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Hipocampo y león de mar. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,23. Pintura mural. Pompeya o Herculano. S. I d.C. Matuta Dibujo: Perrot-Chipiez.



f.I,VII,24. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de los Césares. S. II d.C. Neptuno y thíasos marino.



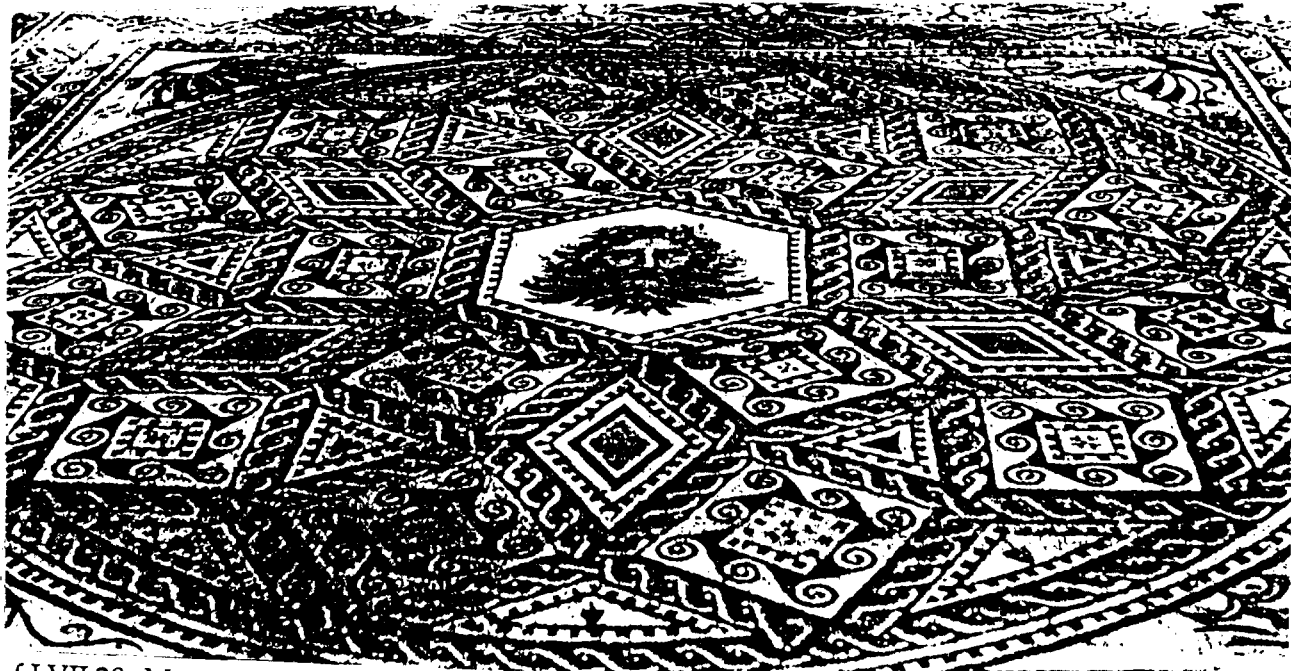
f.I,VII,25. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de Neptuno. S. II d.C. Neptuno y thíasos marino.



f.I,VII,26. Mosaico pavimental. Ostia,
Termas de Neptuno. Detalle: Anfítrite e
Himeneo. S. II d.C.



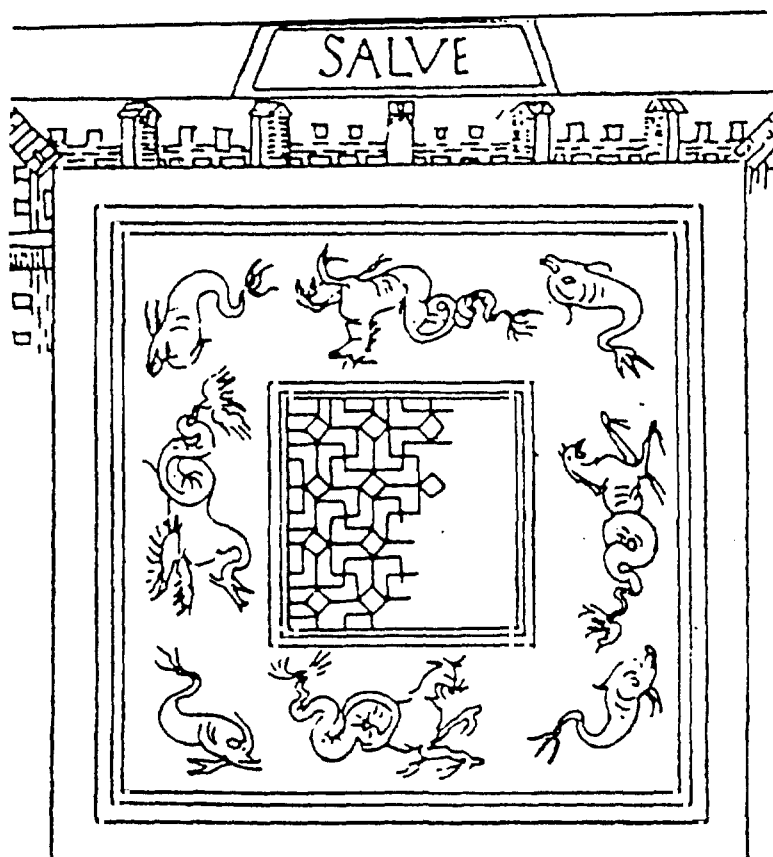
f.I,VII,27.Mosaico pavimental. El Jem
(Susa, Túnez). S. II d.C. Océano.



f.I,VII,28. Mosaico pavimental. Sabratha
(Tripolitania). S. II d.C. Océano.



f. I,VII,29. Mosaico pavimental. Mérida,
Casa del Mitró. S. II d.C.



f.I,VII,30. Mosaico pavimental. Pompeya.
S. I d.C. Thíasos marino. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,31. Mosaico pavimental. Ostia,
Termas de Buticosus. S. II d.C. Thíasos
marino.



f.I,VII,32. Mosaico pavimental. Ostia, Domus de Apuleyo. S. II d.C. Nereidas sobre animales marinos.



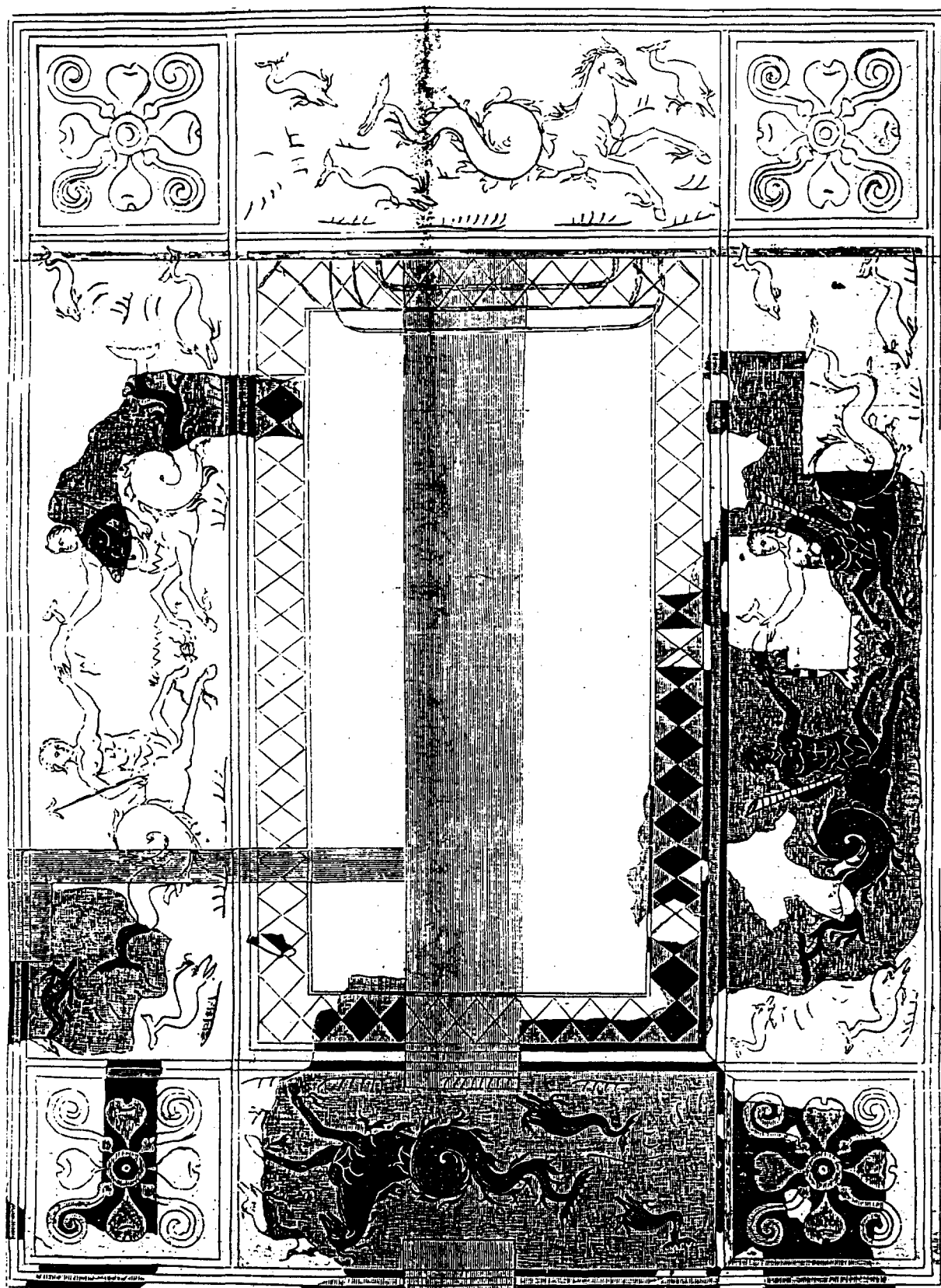
f.I,VII,33. Mosaico pavimental. Ostia, Foro de las Corporaciones (n.53). S. II d.C. Nereida sobre hipocampo.



f.I,VII,34. Mosaico pavimental. Ostia,
Foro de las Corporaciones (n.50). 190-200
d.C. Nereida sobre pantera marina.



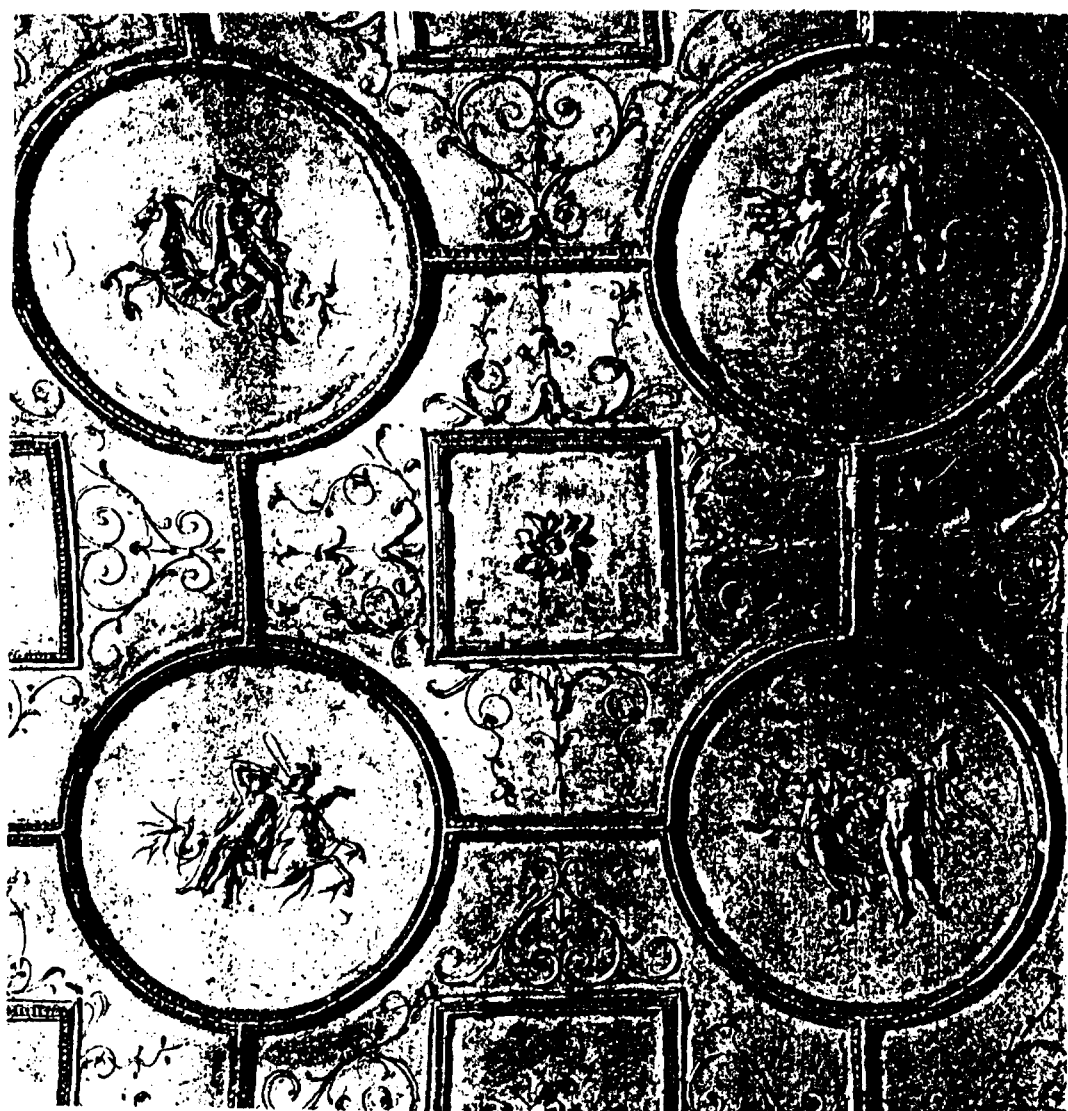
f.I,VII,35. Mosaico pavimental. Ostia,
Foro de las Corporaciones (n.49). 190-200
d.C. Personaje del thiasos marino.



f.1, VII, 36. Mosaico pavimental. Barcino, Iglesia de S. Miguel. S. II d.C. "Thiasos" marino. Barcelona, Museo Arqueológico.



f.I,VII,37.Mosaico pavimental. El Chorrero (Paterna, Cádiz). S. II d.C. Ictiocentauro. Cádiz, Museo Provincial de Bellas Artes.



f.I,VII,38.Relieves de estuco. Roma, Sepulcro de los Valerios. S. II d.C. Componentes del thíasos marino.

3. Neptuno y el "thíasos" marino en el Bajo Imperio (siglos III al V d.C.).

Recordemos, que el siglo III estuvo marcado por una profunda crisis política y social, contenida tan sólo en sus inicios por el emperador africano Septimio Severo. El desfase estructural del mecanismo del Imperio fue consecuencia, entre otros mucho motivos, de la tensión constante entre el poder imperial y el senatorial. Dicha crisis, inevitablemente, se vio reflejada en el lenguaje artístico de la época.

Con la dinastía de los Severos se había puesto de manifiesto el creciente papel de la corrientes provinciales y populares, ajenas a la cultura de influencia helénica. A partir del año 235, la rápida sucesión de los Emperadores-soldados dificultó la realización de grandes obras, motivo que hizo que la atención se centrara en el retrato y en la escultura funeraria, a través de la cual, se pueden seguir los cambios espirituales y el sentimiento de un arte que refleja el desengaño.

Sin embargo, a pesar de toda esta floración de corrientes nuevas, la cultura clásica siguió siendo el símbolo mismo de la pertenencia a la élite del mundo romano. Se puede hablar de una corriente helenizante, muy acusada bajo el reinado de Galieno, que ha sido calificada de "Renacimiento" del arte griego, como demuestra el refinamiento formal. No obstante, pese a esta vuelta al helenismo, unas estructuras diferentes, de corte geometrizable, se transparentan bajo la fría perfección de las formas.

Diocleciano (284-305) dictó unas medidas radicales con el propósito de poner fin a tan prolongada crisis; el régimen tetrárquico instituido por este Emperador supuso el inicio de una nueva fase que habría de prolongarse hasta la caída del Imperio Romano de Occidente, en el año 476. Durante este período se produjo un arte simbólico, propio de grandes masas.

A comienzos del siglo IV, Constantino logró hacerse con la totalidad del poder, por lo que fue considerado como el "nuevo fundador del Imperio", instaurando su capital en Constantinopla, en el año 304. El nuevo régimen absoluto contó con grupos sociales de oposición, como los cristianos y las clases inferiores, que tenían la posibilidad de acceder a la administración del gobierno. A tales transformaciones políticas, el arte respondió con un intento de actualización de las corrientes clásicas, hasta el punto de ser conocida dicha respuesta con el nombre de "Renacimiento Constantiniano".

Desde el punto de vista de la iconografía, es preciso citar la aportación cristiana en estos momentos, pero la nueva religión no afectaría, en un principio, el mundo de las formas, y los artesanos seguirían trabajando bajo los mismos postulados estéticos, tanto para cristianos como para paganos: la diferencia de los encargos estribaba, únicamente, en su contenido simbólico.

A fines del siglo IV, la división de Oriente y Occidente se consumó desde el punto de vista jurídico: mientras Oriente asumiría el legado clásico, el mundo Occidental, acosado por los bárbaros, perdió buena dosis de este clasicismo ante las influencias rústicas de los habitantes del norte. La antigua cultura prosiguió, sin embargo, su existencia, con producciones refinadas en las grandes metrópolis, hasta el año 476, momento en el que Rómulo Augústulo fue definitivamente destituido.

a. La escultura.

El arte escultórico alcanzó, en estos momentos, un gran auge, especialmente en el terreno funerario, en el cual se percibe la idea angustiosa del mundo ante la honda y soterrada crisis del siglo III, crisis de la que únicamente se podía ya salir con la esperanza en la salvación del alma.

Entre las imágenes exentas de Neptuno, poco frecuentes, destaca, tanto por su calidad técnica como por su magnífico estado de conservación una estatua de bronce, fechada en la segunda mitad del siglo IV que fue hallada en Denia, y que en la actualidad forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia (lám.I,VII,36). Su aire ha hecho pensar en un original griego helenístico, acaso el "Posidón de Pella" (lám. I,IV,111), puesto que no cabe duda de que siguieron siendo estos tipos los más repetidos durante una fase del Imperio poco propicia para la creación de nuevos tipos.

Otra imagen de Neptuno puede apreciarse en un relieve marmóreo realizado hacia el año 200 aproximadamente, que representa la escena de "un navío entrando en el puerto de Roma" (lám.I,VII,37) . El dios, de larga y húmeda cabellera aparece de pie, en el mismo faro, encendido, del puerto, sosteniendo en sus manos el tridente que le identifica; a ambos lados se sitúan varias embarcaciones y, llama nuestra atención la presencia de un "ojo apotropaico" como garante de las buenas travesías marítimas. Flanqueando al dios aparecen las efigies de los divinos Castores, ayudantes de Neptuno, considerados los patronos por los navegantes del puerto de Ostia.

Formando parte de los relieves de los monumentales Propileos de Pisidia (Antioquía, norte de Africa), se encontraron unos relieves que ofrecen el busto de Neptuno, con tridente y delfín (lám.I,VII,38), así como las imágenes de tritones y trofeos (lám.I,VII,39). Un modelo de tritón muy similar a los mencionados lo encontramos en las representaciones en relieve de Old Carlise (Cumberland, Inglaterra), aunque no se conoce la destinación de estos últimos (lám.I,VII,40). En ambas obras, las influencias artísticas locales ponen ante nuestros ojos un trabajo tosco y provinciano.

En la escultura funeraria destaca la gran serie de sarcófagos, que como se ha señalado, se inició en el siglo II y que se habría de prolongar hasta el siglo IV con excelentes trabajos (33). En dicha serie se desarrolla de forma amplia y

brillante la temática del "thíasos" marino. Siguiendo, y a la vez simplificando a Rumpf (34), tales sarcófagos pueden ser agrupados por temas:

- Posidón-Neptuno y el "thíasos" marino.
- Máscara de Océano y "thíasos" marino.
- "Thíasos" marino.
- Retrato del difunto transportado por los componentes del "thíasos" marino.
- Otros.

La figura de Neptuno solamente aparece tres veces en esta larga serie de sarcófagos (Sarcófago de Giardino della Pigna, Roma, Museo Vaticano; Sarcófago de la Villa Médici, de Roma, y Sarcófago del Museo de Ancona).

Fue más frecuente, sin embargo, que en los sarcófagos apareciera la efigie de Océano, que en la mayoría de las ocasiones era un motivo central a modo de máscara barbuda, unas veces más grande, otras más pequeña, que podía aparecer nadando sobre las olas (Sarcófago de la Colección de Emilio Batagliesi, f.I,VII,39; Sarcófago del Museo Capitolino, f.I,VII,40), aunque era más frecuente que la máscara fuera sostenida por tritones, como ilustra su patético mascarón del Sarcófago del Palacio Aldobrandini (f.I,VII,41).

Pero, los más frecuentes de estos sarcófagos son aquellos cuyo frente está decorado con los personajes secundarios del "thíasos" marino, es decir, tritones, nereidas, ichthyocentauros, amorcillos y diversas especies de animales fabulosos que navegan en las aguas como portadores de remos, timones, trompetas, cetros, cofrecillos, instrumentos musicales, etc. Todos ellos simbolizan el plácido recorrido del alma al otro mundo, por lo que en muchas otras ocasiones se les ha representado transportando una concha en la que aparece un retrato funerario, el retrato del difunto, que puede ser individual (f.I,VII,42) o de matrimonio, como es el caso del Sarcófago del Palacio Albieri de Roma, por citar uno de los más

conocidos ejemplares. Estos seres que formaron el cortejo marino por antonomasia, pudieron, en ocasiones más excepcionales, servir de acompañantes a Venus, transportándola en su venera. Este tema aparece en un sarcófago realizado hacia el año 230, conservado en la Villa Borghese de Roma (35).

Para ilustrar el ambiente de "thíasos" marino que se presenta en las esculturas de los sarcófagos que nos ocupan, valgan, entre otros el del Palacio Giustiniani (f.I,VII,43), el de la Villa Médici (f.I,VII,44), y el conservado en la Galería Uffizi de Florencia (f.I,VII,45).

El tema de las nereidas transportando las armas de Aquiles, que como vimos, tiene su origen en la ceramografía griega, se plasmó también en los sarcófagos romanos de este momento, en los que puede contemplarse, asimismo, otro tema de clara ascendencia griega: las bodas de Tetis y Peleo (f.I,VII,46). Los sarcófagos aquí señalados y otros muchos estudiados y reproducidos por Andreas Rumpf constituyen un espléndido despliegue de medios iconográficos desarrollados por los artistas romanos del siglo III, que sirven de soporte a un profundo sentido simbólico. Su belleza, elegancia y perfección técnica los convierten en obras cumbre de la escultura antigua.

b. Pintura al fresco y mosaico.

La pintura al fresco que se desarrolló en el Imperio, a partir del siglo III, no puede seguirse de forma tan coherente como en épocas anteriores. Después de que Pompeya y Herculano fueran arrasadas en el año 79 a.C., se hace más difícil seguir con detalle la evolución de la pintura romana; las más destacadas realizaciones que han llegado hasta nosotros, entre el siglo I y el siglo IV, son retratos.

Estamos pues, en una era poco favorable para la temática mitológica, que, a pesar de ello, no desapareció totalmente. A este respecto pueden ser señalados los frescos de la bóveda de una de las cámaras del "Hipogeo de los Aurelios" (Viale Manzoni, Roma), realizada bajo el reinado de Alejandro Severo (hacia el 235), en la cual aparecen representaciones de hipocampos cuyo sentido escatológico no es sino una larga pervivencia de las creencias etruscas, una copia de algo que ya resultaba tradicional.

La pintura mural de Roma que ha llegado hasta nosotros es muy escasa, fuera de la decoración de las catacumbas cristianas. En realidad, esta pintura "cristiana", muy numerosa a partir del año 235, no se distingue desde el punto de vista de la forma, de la pintura no cristiana, las diferencias, como ya se ha señalado, se encuentran en el plano iconológico. Son frecuentes las representaciones de hipocampos y de delfines, como sucede, por ejemplo en la Catacumba de la Basílica de San Sebastiano, en Roma, así como las del "Ketos" (Catacumba de Domitia, Roma, o Sarcófago de Jonás). Estos animales marinos tienen en el mundo cristiano una relación con la vida después de la vida; dicho de otro modo, son una promesa de Salvación. El delfín fue identificado, por estos años, con Jesucristo, y el "Ketos", que deglute y vomita, se ligó a la idea de Resurrección (36).

En el norte de Africa, se puede observar una mayor continuidad del repertorio helenístico, quizás debido a la proximidad geográfica de Alejandría. Un fresco muy barroco, pintado en Zliten es una elocuente muestra de tal continuidad, en la que destaca el interés por los elementos lumínicos en todo el conjunto. En él se ha representado una vivaz cabalgata de nereidas montadas sobre animales marinos y tritones (f.I,VII,47).

El arte musivario responde, cada vez más, a las influencias locales. Su desarrollo es extraordinariamente cuantioso, y las representaciones que tocan la temática relacionada con las divinidades marinas, son aún más numerosas de lo

que ya habían sido en la primera fase imperial. Son ambos períodos los que representan el apogeo del mosaico romano, una modalidad artística de carácter decorativo, que, en consecuencia, utiliza temas de amplio desarrollo ornamental.

El "thíasos" marino, como ya se ha advertido, se convirtió en muchas ocasiones en un mero adorno, razón por la que se adecuaba muy bien a la superficialidad del arte mosaísta. Todos los integrantes del "thíasos" marino, excepción hecha del desposeído Nereo, que no aparece en las representaciones romanas, se reiteran una y otra vez, con variantes iconográficas poco significativas, que, en la mayoría de los casos, responden a los gustos locales. Dicho de otro modo, las variantes son de carácter imaginativo o de tipo formal y no alteran el contenido mitológico o ideológico, si es que éste se tenían en cuenta en los últimos años del Imperio Romano.

Neptuno ha perdido el rango de divinidad protagonista, ya que el número de representaciones en las que aparece es muy reducido, en comparación con la temática restante. En el territorio italiano se realizaron, en el siglo III, obras en las que el dios aparece conduciendo a su cuadriga de hipocampos, como motivo central de unas composiciones entre las que queda sumido y entremezclado, sin excesivo destacamiento sobre su séquito de numerosos acompañantes. Así ocurre, por ejemplo en el Mosaico de Scrofano, propiedad de los Museos Vaticanos (37). En algunas obras, como en el hoy desaparecido Mosaico de Transtevere, la cuadriga de Neptuno había dejado de ocupar, incluso, el eje central de la composición para situarse en el mismo plano jerárquico que el resto de los personajes (f.I,VII,48).

Este tradicional tema de Neptuno guiando a sus caballos marinos, que, como vimos, tiene su origen en la literatura homérica, fue mejor conservado en el norte del continente africano donde el culto al dios del mar revistió un carácter especialmente intenso. Dada la ingente cantidad de representaciones musivarias que se realizaron en el territorio africano, se tocaron en ellas todos los temas y

personajes cuya iconografía es la base del presente estudio. El mosaico procedente del "frigidarium" de las grandes Termas de Timgad (f.I,VII,49) así como el de Oudna (38), en Argelia, presentan al dios en solitario, guiando enérgico su veloz carro tirado por caballos marinos.

En Túnez han sido encontradas representaciones análogas, como la correspondiente al "Triunfo de Neptuno" de Adana (Túnez, Museo del Bardo (f.I,VII,50), esquematizada visión en la que el dios, montado en su carro (guiado por dos hipocampos) alza su mano derecha con decidida actitud oratoria, tal vez, ordenando que cese la furia de las olas, mientras que sostiene el tridente con la izquierda.

Es asimismo notable, una representación de Oued Biblane (Susa, Túnez), realizada a principios del siglo III con teselas marmóreas y conservada en la actualidad en el Museo de Susa (lám.I,VII,41). Estos mosaicos norteafricanos presentan a Neptuno, por regla general, sobre un carro tirado por dos o cuatro caballos marinos, mientras que en los mosaicos italianos lo más generalizado es que el dios se alce directamente sobre las olas, enrollando sus piernas en las volutas de las colas pisciformes de sus caballos marinos.

Por su parte, la Hispania romana también ofrece muestra de mosaicos con el tema del "Triunfo de Neptuno". El más importante de todos ellos es, sin duda, el mosaico de Itálica (láms.I,VII,42-46). La peculiaridad técnica hispánica viene dada por el empleo de teselas en colores para el motivo central y siluetas para el resto de la composición. Neptuno, muy deteriorado en la actualidad, conduce, en el centro a su cuadriga de hipocampos, rodeado por centauros marinos, tritones, delfines, monstruos, crustáceos, peces de diversas especies, etc.

De Mérida proceden unos restos que pertenecieron, asimismo, a un "Triunfo de Neptuno", con el mismo esquema que el mosaico de Itálica, aunque probablemente más tardío. Los fragmentos mejor conservados corresponden a

unas nereidas montadas sobre hipocampos y a unas figuras de tritones. Una interpretación del mismo tema, muy interesante por la tosquedad de su factura, es la que fue hallada en Sagunto (Itálica), en la que ni el dibujo ni el espacio han sido tratado de acuerdo con los cánones clásicos de representación (39).

El dios Océano, recuperado en su dimensión cosmogónica desde los tiempos helenísticos, encontró el terreno abonado en el campo de los mosaicos tardorromanos, y las obras que muestran su divina personalidad se dieron con mucha frecuencia, extendiéndose a lo largo de toda la geografía imperial romana. El activo y transitado puerto de Ostia, a comienzos del siglo III, es el lugar donde se han encontrado los mejores ejemplares del arte musivario que, como ya vimos, estaban en relación con la construcción de diferentes edificios, los termas, preferentemente, a los que sirvieron de decoración. Bellas muestras de la cabeza del Océano han sido halladas sobre los ambientes "C" y "D" de las llamadas "Termas Marítimas" de esta ciudad. Océano, en dos versiones distintas, ambas muy aceptables por su arte, ocupa el eje central de la composición, rodeado por nereidas sobre monstruos marinos y tritones de doble cola respectivamente (ff.I,VII,51 y 52).

El mosaico marino de Baccano, ubicado actualmente en el Museo Nacional Romano (lám.I,VII,47) fue compuesto allá por los primeros años del siglo III a base de teselas de mármol coloreado y guijarros, en tonos suaves y delicados. Una vez más, Océano ocupa el centro de la composición, rodeado por unos animales marinos (hipocampo, pantera, leopardo, y toro marino, además de delfines y otros peces) que se disponen en circular andadura sobre el espacio compositivo. Muy significativo, desde el punto de vista de la iconografía de Océano, es que, además de las características "chelai" o pinzas de crustáceo, de su cabeza surgen plantas acuáticas -como si fuera un río-, y de sus luengas barbas surgen dos pequeños delfines.

Entre los mosaicos realizados en Macedonia a fines del siglo III destacan los fragmentos que representan los bustos de Océano y Tetis (láms.I,VII,48 y 49), procedentes de Europos (cerca de Doïrani), y conservados en el Museo Arqueológico de Tesalónica (n. 6725). Océano es un anciano barbado que lleva por atributo un ancla, hecho no muy frecuente en su iconografía, y Tetis aparece dotada de grandes pinzas de cangrejo y acompañada por un delfín.

Pasando a territorios africanos, son numerosísimos los mosaicos en los que aparece representado Océano, considerado en este marco geográfico como dios de la tan escasa y ansiada lluvia. Entre ellos destaca, especialmente, una serie de obras que fueron realizadas en Antioquía al finalizar el siglo III.

De las conocidas "Termas de Antioquía", lugar de hallazgo de excelentes manifestaciones musivarias, proceden unos mosaicos que cubrían la llamada "Casa del Calendario", con representaciones de Océano y Tetis (ff.I,VII,53 y 54), o el impresionante conjunto que ha sido denominado la "Piscina de Tetis" (f.I,VII,55), sobre cuyo fondo vemos la cabeza alada de la divinidad femenina, rodeada por la fauna marina. Océano (f. I,VII,56) y Tetis (lám.I,VII,57), aparecen, nuevamente en la "Casa de la Pesca", también en Antioquía. Asimismo, la denominada "Casa Menander" posee un bello mosaico con los bustos de estas dos divinidades, Océano y Tetis, que forman una inseparable pareja mítica, rodeados por amorfos, que cabalgan a lomos de delfines o capturan con sus redes diferentes especies acuáticas (lám. I,VII,51).

Tetis, la madre de todas las criaturas marinas, la fertilidad del mar en persona, aparece representada, en solitario, en un número muy considerable de ejemplares musivarios. Entre ellos destacan los mosaicos correspondientes al complejo de Yatko (lám.I,VII,52) o los de Anazarbus (lám. I, VII,53) y Antioquía (lám.I,VII,54), versiones todas muy particulares en las que se destaca la majestad divina de la figura. Y entre los más impresionantes de la divinidad primordial, merece ser destacado el pavimento procedente de Shahha (Siria meridional)

(lám.I,VII,55), obra del siglo IV, muy cercano por su iconografía a los realizados en Africa: el monumental busto de Tetis emerge desde su mar, acompañado de un "Ketos" marino , y está enmarcado por bellos motivos "nilóticos".

Junto a esta dilatada lista de mosaicos de Antioquía, se pueden encontrar ejemplares con iconografía similar, en otros puntos del norte de Africa. Los mosaicos norteafricanos con la iconografía del dios Océano han sido estudiados por Foucher (40), que ha agrupado las representaciones atendiendo a la colocación de la figura de esta divinidad dentro del espacio, así como a los elementos que acompañan a la misma, formando parte de la representación.

1. Océano, en unión con elementos vegetales, el primero de estos tipos, que puede contemplarse en el Mosaico de Bir Chana (Túnez) (f.I,VII,57), y en el de Thysdrus (El Jem, Susa) (f.I,VII,58).
2. Como medallón o motivo central de un campo decorativo aparece en el Mosaico de Montreal (f.I,VII,59), o en el Mosaico del Hipogeo romano de Susa (Túnez) (f.I,VII,60), conservado en la actualidad en el Museo del Bardo, en el que la divinidad aparece rodeada por los cuatro vientos.

El Mosaico de Utique (Acholla) presenta al dios dentro de un ábside semicircular, como sucedía también en los mosaicos de Bir Chana. En su cabeza proliferan las plantas acuáticas propias de las divinidades fluviales, al lado de las ya tradicionales pinzas de crustáceo del dios oceánico, y bajo su barba se forman las ondas marinas, en las que se puede apreciar la presencia de amercillos que cabalgan a delfines. En un registro inferior a la representación del Océano están Neptuno y Anfítrite, sobre una cuadriga de hipocampos, figuras nimbadas que ondean al viento sus mantos flotantes, y finalmente, en la zona inferior del conjunto, una pareja de nereidas cabalgan sobre sendos monstruos marinos. El

tamaño de las figuras disminuye, gradualmente, desde Océano (el más grande), hasta las nereidas, figuras casi diminutas, acaso siguiendo esta jerarquía un sentido simbólico en relación con el carácter de las divinidades (lám.I,VII,56).

Fue muy habitual que Océano formase parte de un paisaje marino, como se aprecia en las Termas de la antigua Themetra (41), o en el mosaico de la "Casa de la Pesca", de Altiburos-Medeina (f.I,VII,61). En el mosaico de Ain-Temouchent, su rostro aparece encuadrado por figuras de pequeñas nereidas (f.I,VII,62), mientras que en las "Termas de los Meses", en Thina (sur de Sfax, Túnez), aparece rodeado por amores (42).

Por otra parte, en las colonias romanas británicas han aparecido también ejemplares de mosaico que representan al popular dios Océano. Entre ellas cabe destacar, por ejemplo, el Mosaico de Withington (Gloucester, Inglaterra), que conserva hoy el Museo Británico londinense (f.I,VII,63), en el que las influencias bárbaras aproximan las formas hacia la geometría, denotando una ausencia casi total del sentido clásico de la belleza. El dios, descentrado en la composición, posee una cabeza dotada de "cuernos", y una abundante y húmeda barba -lacia- de la que surgen dos grandes delfines hacia ambos lados de él; asimismo, sostiene un tridente con su mano, atributo arrebatado a Neptuno. Una pareja de animales marinos fabulosos ocupan la margen derecha de la escena.

De Dorchester (Inglaterra) procede otro mosaico que presenta a Océano en el interior de un ábside semicircular. A pesar de que en esta ocasión, el tratamiento de la figura es más acorde con los modelos originales y , como consecuencia, con los ideales de belleza clásica, las influencias nortañas están muy presentes por los motivos geométricos de entrelazos que lo enmarcan, tan característicos en el arte de los celtas (f.I,VII,64).

En la zona de la Galia también existieron talleres productores de mosaicos, con iconografía análoga a la que se está comentando, como demuestran el

mosaico de Saint-Rustice (cerca de Toulouse) (43), el de Aix (44), o el de Vienne (f.I,VII,65), más refinado en su tratamiento técnico.

El tema de Océano fue cultivado en Hispania en reiteradas ocasiones. De su barba mojada brotan los delfines en los mosaicos policromos de Lugo (45), y en el de la Plaza de la Corredera, de Córdoba, de hermosa faz (f. I,VII,66)(46). Sólo ha llegado hasta nosotros un fragmento del mosaico con la cabeza de Océano procedente de Milla del Río (León), que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (f.I, VII,67), de intensa expresión, que corresponde al arte de los Severos.

El dios del Océano atlántico alcanzó, sin duda, su cénit de belleza y perfección en el mosaico del fondo del "tepidarium" la Villa de Dueñas (Palencia) (láms.I,VII,57 y 58), cuya cronología ha sido establecida en torno al año 250 d.C.(47). En una magnífica composición, el hermoso mascarón de Océano, de impresionante y serena belleza, está flanqueado por dos nereidas, que montan, respectivamente, a lomos de un toro anguípodo y una pantera marina, portando cestos repletos de dones en sus manos, mientras que peces de diferentes especies animan el fondo de la superficie acuática. El conjunto ha sido ejecutado con asombrosa perfección técnica y, tanto por el sentido de los volúmenes como por la conjunción cromática, se puede afirmar que se trata de una auténtica pintura, en la que abundan las teselas vítreas, junto a otras de rutilantes tonalidades, maravillosamente fundidas en el todo pictórico. El centro de simetría del conjunto y, asimismo, el punto donde se produce la armonía cromática es la cabeza de Océano, poseedora de toda la grandeza que reside en sus dominios.

Otra no menos genial representación del profundo y misterioso atlántico es la perteneciente a un pavimento musivario sacado a la luz hace pocos años en la villa romana de Carranque (Toledo), fechable en torno a los últimos años del siglo III o el inicio de la centuria siguiente (lám. I,VII,59). Su grandiosidad sobrecoge;

sus azuladas y ondeantes cabellos y barbas forman un remolino acuático turbulento y recóndito. Sus inmensos y rasgados ojos le confieren una extraña belleza, y sólo las arrugas de su frente nos hacen pensar en una divinidad antigua, en un anciano venerable, cuya cabeza aparece tocada por varios pares de las características pinzas de crustáceo. A su alrededor, donde surgen plantas acuáticas, nadan varias especies de peces, y hasta puede contemplarse la presencia de una feroz pantera marina.

También se representó en la Hispania romana el busto de Tetis, rodeada de peces, como la podemos contemplar en un mosaico hallado en 1959 en Marroquíes altos (Jaén), correspondiente a la segunda mitad del S.IV d.C. La divinidad primordial de las aguas, portadora de un remo, ocupa un ábside semicircular; lleva pinzas de langosta sobre su cabeza, y un "ala" o "cuerno" central sobre la misma. A sus lados, de modo simétrico, se disponen dos amenazadores monstruos o lobos marinos (f.I,VII,68).

El Bajo Imperio no olvidó uno de los temas legendarios que más versos había inspirado a los poetas, el Nacimiento de Venus. Los mosaicos desarrollaron el citado asunto, especialmente en el norte de Africa, donde destacan los de Sfax (48), y el de las Termas de Setif (Egipto), del siglo IV (f.I,VII,69). Venus, recuperada su condición de diosa marina, es transportada en su concha por dos tritones de cola bífida, jóven el uno y de edad avanzada el otro, mientras que amorcillos y delfines completan la encantadora escena. Un esquema de representación similar aparece en uno de los más atractivo mosaicos de Timgad, enmarcado en esta ocasión por una monumental orla de acantos y motivos vegetales, sobre el que más adelante volveremos.

Otro conocido mosaico que representa este tema es el de Halicarnaso (lám.I,VII,60), conservado en nuestros días en el Museo Británico de Londres, en el que la diosa contempla, con deliberada coquetería, su rostro reflejado por un

espejo, fórmula que sería habitual en el siglo IV y que daría origen a muchas "sirenas coquetas" del mundo medieval (49).

El tema del baño de Venus gozó en Africa de gran aceptación, como demuestran los mosaicos de Cartago y Djemila, fechables a finales de la cuarta centuria. En Siria, el tema aparece en un mosaico procedente de Shabba-Philippopolis (Museo de Souweida), realizado con anterioridad a los ejemplares africanos (mediados del siglo III). Venus se encuentra sentada en una concha de gran tamaño sostenida por centauros marinos; lleva un espejo en la mano izquierda en el cual se refleja su rostro y se arregla el cabello con la diestra (lám.I,VII,61).

En España contamos, en la actualidad, con un mosaico del mismo tema, simplificado muy notablemente, y cuya ejecución denota una elevada dosis de ingenuidad, que se conserva en el Museo Arqueológico de Murcia (f.I,VII,70). Dos amorcillos de pequeño y delicado formato, en contraposición al desmesurado tamaño y tosquedad formal de los tritones, componen el séquito de la diosa Venus, transportada a la orilla en su venera.

Las ciudades de la costa africana vivían del mar, y no ha de sorprender por ello esta asombrosa proliferación de los temas marinos, entre los que se incluyeron los temas de Venus marina o Anfítrite, como corrobora el Mosaico de Timgad (lám.I,VII,62) (Museo de Timgad, inv. 58), en el que la diosa posee una iconografía que podía ser válida para cualquier nereida, si bien el hecho de que sea ayudada por dos ictiocentauros, como suele suceder en las representaciones de Venus, nos lleva a pensar que su rango sea más elevado, hecho que no se puede, sin embargo, asegurar.

Sin embargo, tal vez la más peculiar versión de este reiterado y antiguo tema, es la que fue plasmada en el Mosaico de la Villa de Rudston (este de Yorkshire, Inglaterra), propiedad del Hull Museum de Cleveland (lám.I,VII,63).

En él, aparece una Venus que no posee ningún atisbo de belleza clásica; un espejo junto a su mano, y un tritón que porta una caracola ocupan el espacio central del campo musivo y sirven para identificar el tema. La influencia céltica es tan grande, que ha deformado por completo el asunto, ahora tremendamente rústico y sólo identificable, como se ha señalado, por el espejo y el tritón que acompañan a la figura femenina, semejante a un ser "maligno" de rostro expresionista y anatomía deformada.

Los comparsas de la alegre pompa marina, es decir, el "thíasos" marino, en su más estricto sentido del término, son motivos que dieron lugar a numerosas y excelentes representaciones musivarias durante la última era imperial. Geográficamente se puede hacer, también en este caso, una distinción que abarca grandes zonas: Italia, norte de Africa, Hispania y otras provincias.

Durante el siglo III, Italia continuó la tradición bícroma que se había iniciado en los últimos años del siglo II. Los mosaicos del puerto de Ostia ,cuya temática es el "thíasos" marino, son magníficos. Entre ellos sobresalen los hallados en las "Termas de la Trincaria" (f.I,VII,71), las "Termas Regias" (f.I,VII,72), el "Caseggiato del Cane Monnus" (f.I,VII,73), las "Termas del Faro" (I,VII,74), la "Taberna del Peviscendolo" (f.I, VII,75), las "Termas de la Basílica cristiana"(f.I,VII,76) o la "Casa de los Dioscuros" (f.I,VII,77). Nereidas, delfines, tritones, centauros marinos, erotes, toros marinos, cabras marinas, panteras marinas y cuantos animales fabulosos puedan acudir a la mente humana están presentes en la decoración de estos pavimentos de Ostia, cuya misión fue recrear los repertorios iconográficos antiguos, a los que no añadieron aportaciones sustanciales.

En Tor Marancia (localidad cercana a Roma, Via Ardeatina) se hallaron varios mosaicos con la representación de temática del "thíasos" marino, conservados en la actualidad en el brazo nuevo de los Museos Vaticanos (50). Destaca, asimismo, un mosaico hallado en 1670 en el Gran Circo de Roma, (cercano al antiguo templo de Neptuno), que representa a cuatro nereidas, de

diferentes actitudes, separadas por tridentes -en las esquinas- cabalgando sobre monstruos marinos y acompañadas por amores y delfines, como muestra un excelente dibujo de Salomón Reinach (f. I,VII,78) .

En la misma línea iconográfica merecen ser citados en mosaico de Bevagna (51) y el de Castelporciano, cuyos protagonistas son, asimismo, nereidas y tritones. Pero, entre todos los pavimentos musivos sobresale, sin duda, el mosaico octagonal que fue hallado en 1780 en las ruinas de la antigua Otriculum (f.I,VII,79), que es, a su vez, uno de los más ricos y mejor preservados que se conservan actualmente en el Vaticano. Una cabeza de Medusa ocupa el centro, a modo de medallón; la banda siguiente está decorada con la centauromaquia, y finalmente, la decoración de la banda exterior comprende hermosas escenas de nereidas, tritones y fabulosas criaturas de las profundidades del mar. La fusión de tres temas diferentes para la decoración de un solo pavimento subraya que el carácter del tema mitológico o literario en estos mosaicos es, exclusivamente, ornamental.

Las obras ejecutadas en los talleres norteafricanos se han multiplicado tanto en lo que se refiere a la iconografía del "thíasos" marino, que se puede afirmar que es esta temática una verdadera protagonista en los mosaicos, entre los siglos III y IV de nuestra era. Los edificios termales se decoran, a menudo, como hemos visto en el territorio italiano, con obras de este tipo. Buenos ejemplares de este hecho son los mosaicos de las "Termas de Antioquía" (52) o las "Termas de Uadi ez-Zgaia" (53).

En otras ocasiones, esta temática fue utilizada para decorar las termas de villas señoriales, destacando la de Silín, cerca de Leptis Magna, en la que una nereida de cuerpo exquisitamente modelado, con su manto flotante al viento, cabalga sobre la pisciforme y barroca extremidad de un joven ictiocentauro coronado con pinzas de crustáceo (lám.I,VII,64). Muy significativos son, asimismo, los pavimentos hallados en Piazza Armerina, entre los que sobresale

un cuadro que muestra a una nereida enjorada que porta en su mano una caracola al tiempo que galopa sobre un tritón o centauro marino de avanzada edad (lám. I,VII,65), o los de la Villa Dar Buc Ammera, en Zliten (Tripolitania) (54).

Las nereidas montadas sobre míticas criaturas marinas aparecen, nuevamente, en un mosaico muy colorista realizado hacia el año 200, el llamado "Mosaico de Aspasius", que se conserva en el Museo de Lambaesis (Argelia), pavimento en el que la exhuberancia africana, el gusto por el color, y, en definitiva, el barroquismo, han vencido, como era de esperar, al antiguo ideal griego de claridad y de sencillez (lám.I,VII,66).

Un acontecimiento temático excepcional para las representaciones artísticas, en el que los mitógrafos narran que intervinieron las nereidas, es la conocida competición entre éstas y Casiopea, certamen de belleza que aparece en el siglo IV en dos pavimentos sirios, uno procedente de Palmira (Museo Nacional de Damasco) y otro de Apamea (Museo de Apamea)(55). En el Mosaico de Palmira (lám.I,VII,67), muy deteriorado por un incendio, Posidón-Neptuno era el encargado de hacer el oficio de juez, situado en el eje central de la composición, desarrollada, a lo largo de un marco circular.

El fragmento que se ha conservado hasta nuestros días, concede mucha importancia al contraste entre luces y sombras, y muestra a Casiopea (la madre de la infortunada Andrómeda), identificada por su correspondiente letrero en griego -como suele ser habitual en los mosaicos sirios- mostrando su cuerpo, totalmente desnudo, a las nereidas, que la observan con asombro, acompañadas por erotes; un centauro marino, a la izquierda, parece indiferente al acontecimiento.

Para concluir este rápido recorrido a través de los mosaicos de temática marina en el territorio norteafricano, es preciso citar los mosaicos de la "Casa del

Actor Trágico", de Sabratha (56), el mosaico de Vilbel (57), el mosaico de Bone (58), el mosaico de Tebesa (59), o el de Aumale (60), entre otros muchos.

Son asimismo muy variadas las muestras de mosaicos decorados con estos motivos del "thíasos" marino que han aparecido en territorio hispano, donde la influencia de los mosaicos italianos se hace más patente que en el norte de Africa. Entre las piezas más sobresalientes destacan el mosaico del Cortijo del Alcalde, cerca de Córdoba (61), así como los de la Plaza de la Corredera, también en Córdoba, uno de los cuales muestra un "thíasos" marino, que se conserva hoy en una fuente pública junto a la muralla, y cuya cronología ha sido establecida en las postrimerías del siglo II de nuestra era, en tanto que otro hermoso ejemplar realizado hacia el año 200 d.C. y conservado en el Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba, ofrece el tema de los desdichados amores entre Polifemo y Galatea (62).

El mosaico que se conoce con el nombre de la "Fuente de los Tritones", que se encuentra actualmente en el Museo Arqueológico de Sevilla (láms.I,VII,68-71), constituye una excelente muestra del influjo italiano, aunque en el trabajo hispánico el colorido es muy rico (nota predominante en los mosaicos africanos). El mosaico, que data de los años iniciales del siglo III, fue hallado en la Calle de los Pescadores de Sevilla en 1981-82, y perteneció al fondo de un estanque, cuya zona central faltaba en el momento del hallazgo. Es un ejemplo muy bello, en el que cuatro tritones, semejantes, pero distintos entre sí, avanzan, en la superficie acuática, haciendo sonar sus instrumentos de viento, y portando en sus manos diversos atributos iconográficos propios de su especie.

Es preciso destacar también el mosaico de "Santa Victoria" (Portugal), que tal vez formaría parte del conjunto termal de la Villa romana, con representaciones del "thíasos" marino, y que posee un gran interés por tratarse de uno de los dos únicos ejemplares de tema mitológico que se han hallado en Portugal (63).

En la Britania romana floreció, en el siglo IV, un taller musivario. En estos territorios, los motivos de ascendencia mitológico-marina se mezclan con otros temas decorativos, predominando en ellos el sustrato geometrizable tan propio de la cultura céltica. Los mejor conservados de éstos han sido hallados en Fishbourne (f.I,VII,80), y en Cirencester (f.I, VII,81), ambos con un esquema compositivo similar, hecho que demuestra la utilización de cartones por parte de los artesanos.



f.I,VII,39. Frente de Sarcófago. Roma. S. III d.C. Océano y toros marinos. Coll. Emilio Batagliesi.



f.I,VII,40. Frente de Sarcófago. Roma. S. III d.C. "Thíasos" marino. Roma, Museo Capitolino.



f.I,VII,41. Frente de Sarcófago. Roma, S. III d.C. Roma, Palacio Aldobrandini.



f.I,VII,42. Frente de Sarcófago. S. III d.C.
Nereidas y tritones portando el clipeo
con el retrato del difunto. Pisa, Campo-
santo.



f.I,VII,43. Frente de Sarcófago. Roma. S.
III d.C. "Thíasos" marino. Roma, Palacio
Giustiniani.



f.I,VII,44. Frente de Sarcófago. Roma, S. III d.C. "Thíasos" marino. Roma, Villa Médici.



f.I,VII,45. Frente de Sarcófago. S. III d.C. "Thíasos" marino. Florencia, Uffizi.



f.I,VII,46. Sarcófago. Roma, S. III d.C. Bodas de Tetis y Peleo. Roma, Villa Albani.



f.I,VII,47. Pintura mural. Zliten (Norte de Africa). S. III d.C. Cabalgata de nereidas y seres marinos. Museo de Trípoli.



f.I,VII,48. Mosaico pavimental. Roma, Transtevere. S. III d.C. Triunfo de Neptuno. Desaparecido. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,49. Mosaico pavimental. Grandes Termas de Timgad, Frigidarium. S. III d.C. El Carro de Neptuno.



f.I,VII,50. Mosaico pavimental. Adana (Túnez). S. III d.C. Triunfo de Neptuno. Túnez, Museo del Bardo.



f.I,VII,51. Mosaico pavimental. Ostia,
Termas Marítimas. S. III d.c. Océano
rodeado de nereidas y animales marinos.



f.I,VII,52. Mosaico pavimental. Ostia,
Termas Marítimas. S. III d.C. Océano
rodeado de tritones.



f.I,VII,53. Mosaico pavimental. Termas de Antioquía, Casa del Calendario. Fines S. II d.C. Tetis.



f.I,VII,54. Mosaico pavimental. Termas de Antioquía, Casa del Calendario. fines S. II d.C. Océano.



f.I,VII,55. Mosaico pavimental. Antio-
quía. fines S. III d.C. "Piscina de Tetis".



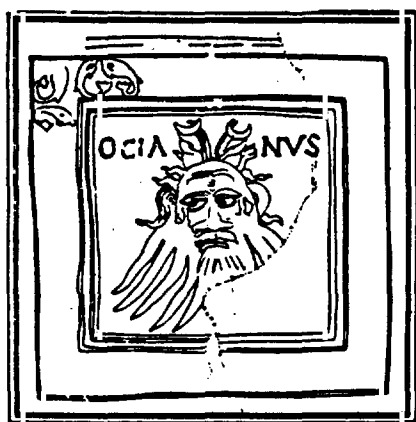
f.I,VII,56. Mosaico pavimental. Antio-
quía, Casa de la Pesca. S. III d.C. Océa-
no.



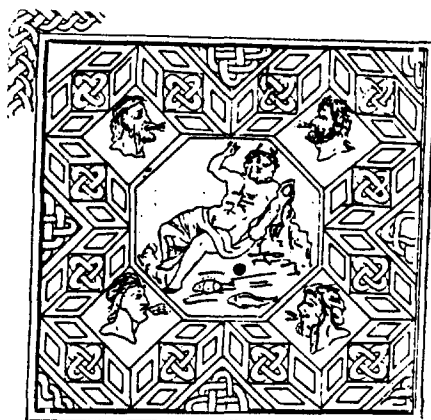
f.I,VII,57. Mosaico pavimental. Bir Chana (Norte de Africa). Fines S. III d.C. Océano. Dibujo: S.Reinach.



f.I,VII,58. Mosaico pavimental. El Jem (Susa, Túnez). Fines S. II d.C. Océano.



f.I,VII,59. Mosaico pavimental. Norte de Africa. Fines S. III d.C. Océano. Dibujo : S. Reinach.



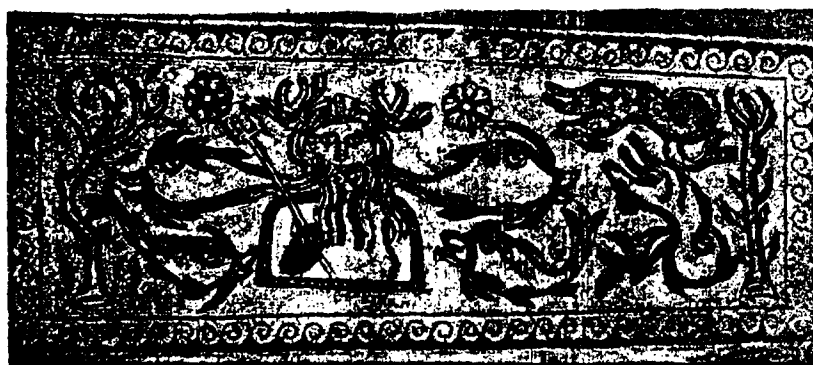
f.I,VII,60. Mosaico pavimental. Susa, hipogeo romano. S. III d.C. Océano. Dibujo: S. Reinach.



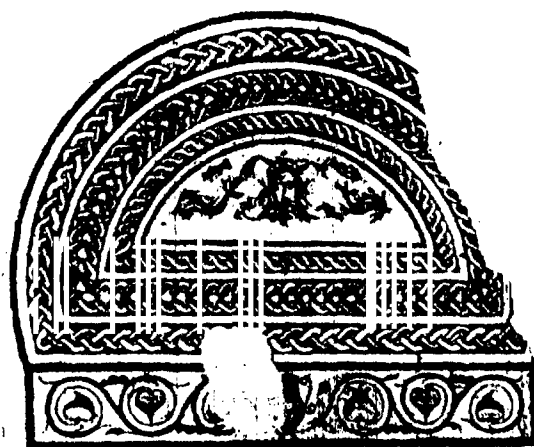
f.I,VII,61. Mosaico pavimental. Altiburos-Medeina, Casa de la Pesca. Fines S. III d.c. Océano. Dibujo: s. Reinach.



f.I,VII,62. Mosaico pavimental. Ain-Temouchent. Fines S. III d.C. Océano y nereidas. Dibujo: S. Reinach.



f.I,VII,63. Mosaico pavimental. Withington (Gloucester, Inglaterra). Fines S. III d.c. Océano y seres marinos.



f.I,VII,64. Mosaico pavimental. Dorchester (Inglaterra). S.III d.c. Océano y peces.



f. I,VII,65. Mosaico pavimental. Vienne (Galia). S.III d.c. Océano.



f. I,VII,66. Mosaico pavimental. Córdoba, Plaza de la Corredera. S.III d.C. Océano.



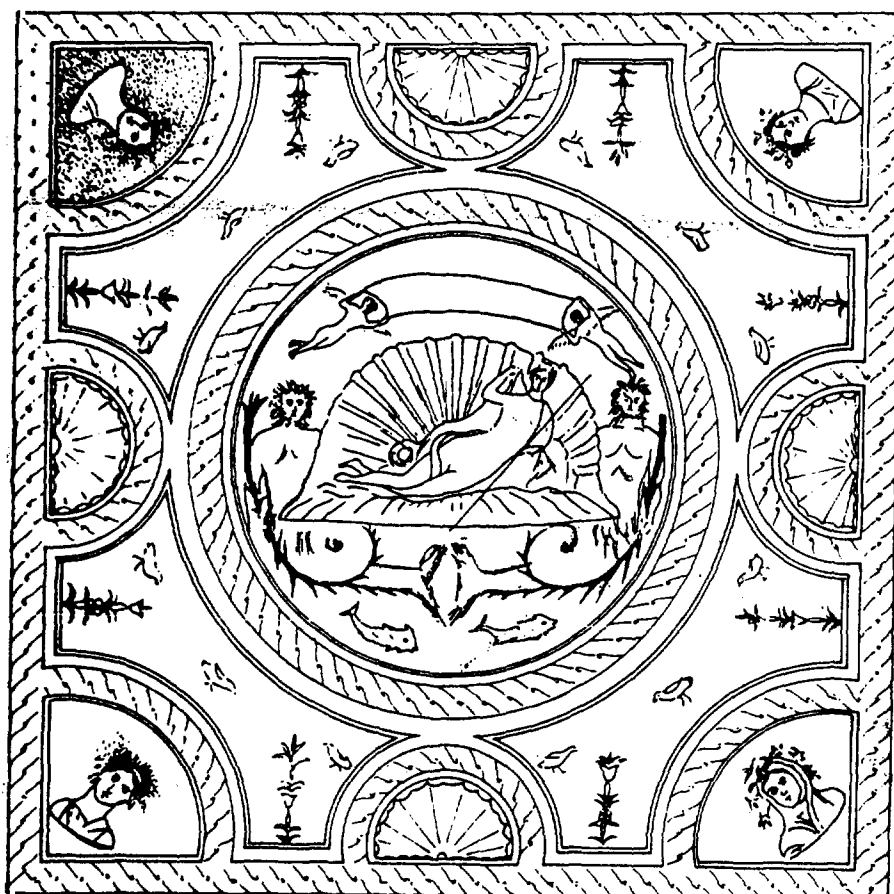
f.I,VII,67. Mosaico pavimental. Milla del Río (León). S. III d.C. Fragmento de la cabeza de Océano. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



f.I,VII,68. Mosaico pavimental. Marroquíes Altos (Jaén). S. III d.C. Tetis. Jaén, Museo provincial.



f.I,VII,69. Mosaico pavimental. Termas de Setif (Egipto).S.IV d.C. Nacimiento de Venus.



f.I,VII,70. Mosaico pavimental. Murcia. S. IV d.C. Nacimiento de Venus. Murcia, Museo Arqueológico.



f.I,VII,72. Mosaico pavimental. Ostia, Termas Regias. S. III d.C. "Thíasos" marino.



f.I,VII,71. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de la Trincaria. S. III d.C. Nereida sobre toro marino y peces.



f.I,VII,73. Mosaico pavimental. Ostia, Casa del Cane Monnus. S. III d.C. Nereida sobre tigre de mar.



f.I,VII,74. Mosaico pavimental. Ostia, Termas del Faro. S. III d.C. Animales marinos reales y fantásticos.



f.I,VII,75. Mosaico pavimental. Ostia,
"Taverna del Peviscendolo". S. III d.C.
Ictiocentauro.



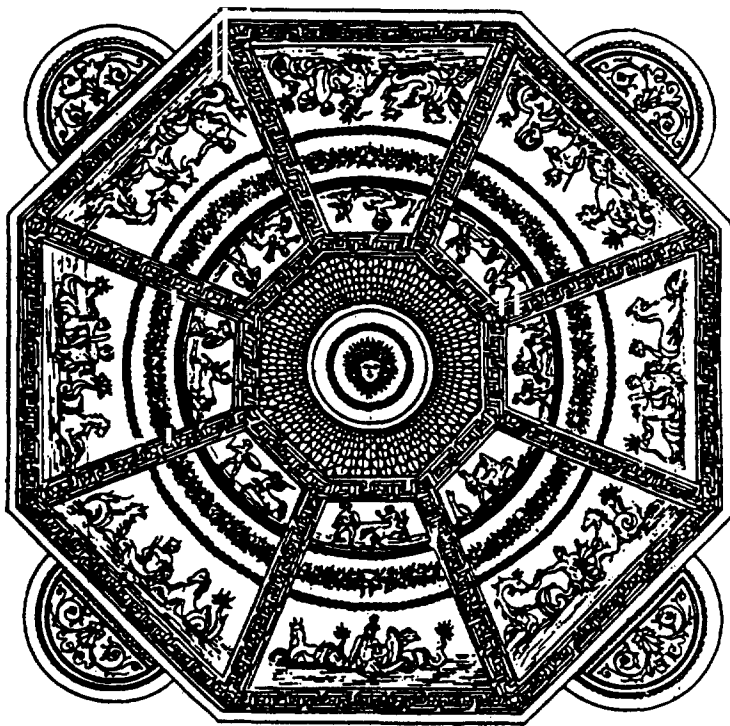
f.I,VII,76. Mosaico pavimental. Ostia,
Termas de la Basílica Cristiana. S. III
d.C. Nereidas y animales marinos.



f.I,VII,77. Mosaico pavimental. Ostia,
Casa de los Dioscuros. S. III d.C. Na-
cimiento de Venus y cortejo marino.



f.I,VII,78. Mosaico pavimental. Procedente del Gran Circo de Roma. S.III-IV d.c.Nereidas y animales marinos. Dibujo: S.Reinach.



f.I,VII,79. Mosaico pavimental. Otricoli. S.III d.C. Cortejos báquico y marino. Museos Vaticanos, Sala Rotonda.



f.I,VII,80. Mosaico pavimental. Fishbourne (Inglaterra). S.III-IV d.C. Animales marinos y otros motivos.



f.I,VII,81. Mosaico pavimental. Cirencester (Inglaterra). S. IV d.C. Animales marinos y otros motivos.

c. Las Artes Decorativas.

El siglo III y, sobre todo, el siglo IV, constituyen un período especialmente fructífero y brillante en el desarrollo de las artes industriales romanas, un buen broche de oro que cierra y completa las variadas manifestaciones de un pueblo a lo largo de seis siglos de existencia. Es en estas obras denominadas "menores" donde el eclecticismo se aprecia de una forma más acusada, en especial, la convivencia de paganismo y cristianismo.

De origen netamente clásico es una lámpara o lucerna de arcilla procedente del Agora de Atenas, realizada en la primera mitad del siglo III (Atenas, Museo del Agora, n. L 518) (lám.I,VII,72), en cuyo disco interno se ha representado la ilustre imagen de Posidón-Neptuno. El dios, desnudo, se acerca a una mesa de altar con una redoma en la mano derecha y sosteniendo el tridente con la izquierda; pese a su pequeño formato es una figura realmente monumental, inspirada en los modelos griegos del "estilo severo". La presencia de la mesa de altar, el león y la maza, dispuestos alrededor de la figura de Neptuno han sugerido a algunos autores que el tema pudiera estar en relación con Herakles o Teseo, hecho muy difícil de precisar.

El patronazgo aristocrático quedó patente en muchos ejemplos de piezas de plata, desenterradas, a menudo, en grandes montones. La vajilla de plata evidencia, al parecer, tendencias conservadoras, y la gama de temas paganos representados permite adivinar un interés muy vivo por los antiguos cultos. La gran bandeja de plata del "Tesoro de Midenhall" (Londres, Museo Británico)(lám.I,VII,73) presenta en el centro un cuidado mascarón de Océano, seguido por una banda exterior de nereidas y tritones, y completado con otra banda decorativa en la que se han representado escenas del "thíasos" báquico.

Algunos pormenores permiten vislumbrar la gran fantasía del artesano, que ha incluido ciertas novedades iconográficas dignas de resaltar: de la barba de Océano surgen dos pequeños delfines, como ya se ha observado en otras representaciones (mosaicos fundamentalmente), pero, también de sus sienes, en lugar de las tradicionales "chelai", surgen otros dos prótomos de delfín, a modo de cuernos, que, además, le otorgan un aspecto similar al de los sátiros. Otro de los detalles que merece la pena señalar es que uno de los "tritones" del "thíasos" marino de la banda exterior, posee un apéndice en forma de pinza de crustáceo, que surge hacia adelante de su cadera, en vez de las habituales patas de caballo que suelen presentar los centauros marinos. Al mismo tesoro pertenece una fuente coronada por un pequeño tritón que sopla con energía su torsa caracola (lám.I,VII,74), obra realizada en bronce, que se encuentra en el Museo Británico londinense.

Piezas menos espectaculares por su tamaño, pero con toda la delicadeza de factura posible pueden presentar, asimismo, las imágenes de los componentes del "thíasos" marino, como demuestra una cuchara grabada con la representación de un ictiocentauro, perteneciente al Tesoro de Thetford (Norfolk), del siglo IV d.C. (Londres, Museo Británico) (lám.I,VII,75).

Otro interesante trabajo de argentería, fechable en torno a los últimos años del siglo IV (360-390 aproximadamente) es la llamada "Pátera de Parabiago" (Milán, Galería Brera) (láms. I,VII,76 y 77). Es una copa para libación cuyo tema es el "Triunfo cósmico de Cibeles y Atis". En la zona inferior de la composición, como divinidades cósmicas, se han representado a Océano y Tetis, que emergen, indisolubles, desde un mar sutilmente delineado. Su iconografía no presenta ningún rasgo de excepción, sino que es una continuación fiel de sus modelos.

Asimismo, una notable pieza de plata con incrustaciones áureas, realizada en los años finales del siglo IV, es un asa de sartén que fue encontrada en Bondonneau (Montelimar, Francia) (París, Museo del Louvre) (lám.I,VII,78). Su

tema es el Nacimiento de Venus: la diosa emerge desnuda del mar y su venera es sostenida por una pareja de centauros marinos, que la trasladan a través de las ondulaciones marinas, plagadas de moluscos, y delfines, dos de los cuales aparecen montados por sendos amorcillos alados, en ambos extremos, todo ello tratado con una simetría casi ponderada.

Sirviendo de puente entre el arte romano final y el arte cristiano incipiente, destaquemos, para finalizar en este punto, el famoso "Cofre de Secundus y Projecta" (lám.I,VII,79), continuación de los cofres nupciales romanos que abre camino a la nueva temática propuesta por la clientela cristiana, un ejemplo de excepcional interés iconográfico al que haremos alusión en el capítulo correspondiente al Arte Paleocristiano, y en el que se unen tradición y primicia.

NOTAS:

1. Elvira, M.A., y Blanco Freijeiro, A., *Etruria y Roma republicana*, Madrid, 1989, p. 122.
2. Reinach, S., *Repertoire des Pintures grecques et romaines*, París, 1922, n. 44.
3. Furtwängler, A., *Antiken Gemmen*, Leiden, 1900. taf. 30, nn. 17. 18 y 19.
4. Sutherland, C.H.V., *Monnaies Romaines. L'Univers des Monnaies*, París, 1974, p. 108.
5. Blanco Freijeiro, A., *Catálogo de la Escultura*, Museo del Prado, Madrid, 1981.
6. Löwy, E., *Die griechische plastik*, Leipzig, 1924.
7. Reinach, S., *Repertoire de Reliefs Grecs et Romaines*, París, 1909-1912, III-217.
8. Vitruvio, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Barcelona, 1982, Libro VII, p. 182.
9. La erupción del Vesubio del año 79 d.C. arrasó estas ciudades.
10. Spinazzola, V., *Le arti decorativi in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli*, Milán, 1928, Pompeya, Casa Regia IX Is 5, n. 14, f. 126.
11. Leví, D., *Anatioch Mosaics Pavements*, Princeton, 1947, f. 7.
12. Reinach, S., *Repertoire des Pintures Grecques et Romaines*, París, 1922, 34-1.
13. Reinach, S., *R.P.G.R.*, 42-2.
14. Spinazzola, V., *op. cit.*, f. 194.
15. Foucher, L., "Inventaire des mosaïques de Sousse" (feuille, n. 57 de L'Atlas Archéologique), Túnez, 1965, Inv. 57.041, p. 14, f. 11.
16. Bovero, A., *Arte Italiana*, I, Turín, 1964-7, f.11.
17. Para mayor información sobre este mosaico Cfr. Blanco Freijeiro, A., *Mosaicos Romanos de Mérida . Corpus de Mosaicos de España*, I, y "Mosaicos romanos de Mérida", en *INVESTIGACION Y CIENCIA*, Enero, 1979.
18. Cfr. Neira Jiménez, M. L., *La representación del thíasos marino en los mosaicos romanos: Nereidas y Tritones* (Tesis Doctoral, en prensa), Madrid, Universidad Complutense, 21-9-92.
19. Paoli, U.E., *La Vida en la Roma Antigua, Iberia*, f. 97.
20. Mosaicos que han sido estudiados por Becatti, G., *Scavi di Ostia. Mosaici e pavimento marmorei* IV vols., Roma, 1961.
21. Foucher, L., *op. cit.*, nn. 57219 y 57050.
22. Foucher, L., *La maison de la Procession dionysiaque a El Jem*, París, 1963.

23. Leví, D., op. cit., pl. XVI, d, p. 100, f. 37.
24. Balil, A., "El mosaico romano de la iglesia de San Miguel", en Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad, n. 1.
25. Spinazzola, V., op. cit. f. 34.
26. Bianchi Bandinelli, R., Roma, Centro del Poder, Madrid, 1970, p. 166, f. 34.
27. García y Bellido, A., Esculturas romanas de España y Portugal, Madrid, 1949, p.458, lám.490.
28. García y Bellido, A., A.E.A. XIV, 40-45, p.55.
29. Furtwangler, A., op. cit. taf. L 19.
30. Furtwangler, A., op. cit. taf. XLVI 10 y XXXVII 3.
31. Sutherland, C.H.V., op. cit. p.120, ff.214-215.
32. Sutherland, D.H.V., op. cit. p.162, f.310.
33. Un CORPUS exhaustivo de estas obras puede hallarse en Rumpf, A., Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, Roma, 1969.
34. Rumpf, A., op. cit.
35. Engemann, J., Untersuchungen zur sepulkral symbolik der Späteren Romischen Kaiserzeit, Alemania, 1973, lám. 28.
36. Cfr. ARTE PALEOCRISTIANO, Cap. II-I.
37. Reinach, S., R.P.G.R., 35, 351, 44.
38. Blanco Freijeiro, A., Mosaicos romanos de Mérida, en Corpus de Mosaicos de España, I.
39. Reinach, S., R.P.G.R., 35-7
40. Foucher, L., La maison de la Procession dionysiaque a El Jem, París, 1963.
41. Foucher, L., "Navires et barques. Figures sur des mosaïques decouvertes a Souse et aux environs" en Notes et Documents, XV, Túnez, 1957, p. 5.
42. Fendri, M., "Les Cahiers de Tunisie", en Revue de Sciencies humaines, tomo XII, 1964.
43. Reinach, S., R.P.G.R., 37-3 y 38-1.
44. Reinach, S., R.P.G.R., 37-10.
45. Stern, H., / Le Gay, "Le mosaïque greco-romaine", II Coloquio Internacional para el estudio del mosaico antiguo (Viena, 3 de agosto a 4 de Septiembre, 1971), París, 1975.
46. Blázquez, J.M., "Los mosaicos de la Plaza de la Corredera en Córdoba", en Corpus de Mosaicos de España, III, Madrid, 1981.

47. Palol, P., "El mosaico de tema oceánico de la Villa de Dueñas" en B.S.S.A, 29, 1963.
48. Reinach, S., R.P.G.R., 174-5.
49. Cfr. Cap. II-IV y II-V.
50. Reinach, S., R.P.G.R., 174-5.
51. Tarchi, op. cit., tav. CCLVI.
52. Leví, D., op. cit., pl. LXIII, a y b.
53. Aurigemma, S., "L'Italia in Africa". Tripolitania, vol. I, "I mosaici", Roma, 1960, tav. 69-70.
54. Aurigemma, S., "I mosaici di Zliten", en Africa Italiana II, p. 74, Roma. 1926; Dorigo, W., Pittura tardorromana, Milán, 1966, n. 29.
55. Stern, H., Les mosaïques des maisons d'Achille et de Casiope à Palmyre, París, 1960, p. 30 ; Blázquez, J.M. y /, "Mosaicos romanos de Siria", en Revista de Arqueología AÑO XII, Abril, 1992.
56. Foucher, L., Thermes romaines des environs d'Hadrumète, Túnez, 1958, tav. XV.
57. Foucher, L., La maison de la procession dionysiaque à El Jem, París, 1963, p. 144.
58. Reinach, S., R.P.G.R., 39-5.
59. Reinach, S., R.P.G.R., 43-13.
60. Reinach, S., R.P.G.R., 42-5.
61. Blázquez, J.M., Corpus de Mosaicos de España, III, p. 48.
62. García y Bellido, A., Arte Romano, Madrid, 1971, p. 793.
63. Reinach, S., R.P.G.R., 40-4.

ABRIR CAPÍTULO II TOMO I





ABRIR CAPITULO I TOMO I

LA EDAD MEDIA
(OCCIDENTE)

CAPITULO I: LA DESMEMBRACION DEL THIASOS MARINO EN LA EDAD MEDIA.

1. Introducción.

Tal vez, ningún ejemplo sea más ilustrativo para entender el significado del mar y de las poderosas fuerzas que le animan, durante la Edad Media, que su representación pictórica en el artesonado de la Iglesia de San Martín de Zillis (1) (lám.II,I, 1). Como señaló Ernest Murbach en su estudio monográfico sobre dicha obra, la tierra se representaba, desde el Siglo IV, como una superficie plana, con cuatro esquinas, rodeada por el Océano. De esta manera apareció en las representaciones cartográficas realizadas desde la TOPOGRAFIA CRISTIANA de Cosmas Indicopleustes (siglo VI) y el BEATO DE LIEBANA (año 790) (lám.II,I,2): "Esta ordenación cartográfica medieval del mundo fue tomada en Zillis como punto de partida, haciendo la decisiva distinción entre los cuadros marginales del techo y los situados en su interior" (2).

Los 48 recuadros que rodean todo el conjunto interior, donde se desarrollan escenas de la vida de Cristo, son una seriación del mundo mítico del mar y constituyen la llamada "Zona Oceánica". Este Océano de la Iglesia de San Martín es un universo marginal, habitado por seres fabulosos dotados de cuerpos animales y colas de dragones o de peces. Con sus formas anfibias, estos seres convierten al Océano en un "Universo diabólico", en un mundo de destrucción y caos que gira y se debate en torno al mundo de la Salvación, sólo vislumbrado en las figuras de los ángeles-vientos que aparecen en las cuatro esquinas, o en las escenas de barcas a bordo de las cuales viajan hombres.

Es frecuente que en miniaturas y en otras manifestaciones en las que se representa el Bautismo de Cristo, el dios del mar aparezca personificado cabalgando a la grupa de un gran pez. En uno de los recuadros centrales de este terrorífico Océano pintado, la divinidad, montada sobre esta cabalgadura, sostiene algo, que pudiera ser un cetro, en su mano. Sus dominios están habitados por dragones y otros seres marinos difíciles de definir, que son el resultado híbrido de la unión de diversos tipos de animales (cabra, caballo, león, oso, pato, elefante, ciervo ...) con unas extremidades inferiores pisciformes (de una ó varias colas).

La desbordante imaginación del hombre del románico sobrepasó todos los modelos clásicos, y el alegre cortejo anunciador y acompañante del dios del mar, se convirtió en una hueste monstruosa que simbolizaba el insondable misterio y la feroz advertencia que entrañaban las profundidades marinas.

Asimismo, aparecen "sirenas" de doble cola, que Murbach ha denominado "nereidas", tañendo, cautivadoras, diversos instrumentos musicales, sobre tres paneles sucesivos en el centro de los lados menores. Junto a ellas no faltan otros motivos de procedencia clásica al lado de escenas de barcas y pescadores, relacionadas con el llamado Ciclo de Jonás, tema que se repite insistentemente en la Edad Media como prefiguración de la Resurrección de Cristo.

El mundo clásico, consciente de los peligros del mar y dada su importancia en el contexto de la sociedad grecorromana, había ideado, para su salvaguarda, el culto de Poseidón (3). Pero el hombre medieval, sin un culto específico capaz de garantizar y velar por sus intereses o su misma existencia, sólo pudo sentir temor ante el abismo marino. No podemos olvidar que este temor ante el mar hunde sus raíces en el mundo fenicio, cuando, ávidos de riqueza, los comerciantes que surcaron los mares quisieron guardar recelosamente el secreto de la Ruta del Estañ o de las Islas Cassitérides (4).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

La sucesión de períodos y culturas que se desarrollan a lo largo de la Edad Media, hacen de ésta un período de gran complejidad, tanto espiritual como culturalmente. El tema de la presente Tesis Doctoral "**Posidón y el Thíasos marino en el Arte del Mediterráneo (desde sus orígenes hasta el siglo XVI)**", se encuentra con no pocos problemas a la hora de afrontar el capítulo correspondiente al Arte del Medievo, no sólo por la citada complejidad y dificultades que su variedad encierra, sino también porque nuestro protagonista, el "Thíasos marino" experimenta durante este período notables transformaciones de iconografía, se deshace, y sus miembros comienzan a desenvolverse aisladamente hasta que el Renacimiento les vuelve a unir.

En este variado marco artístico de la Edad Media, diversas culturas se suceden y se interrelacionan entre sí de alguna manera; para establecer una secuencia iconográfica completa y coherente de este variopinto panorama cultural, ha sido preciso incluir en este estudio, obras de arte realizadas en el ámbito anglosajón, carolingio, otoniano, etc., que se escapan de los propósitos generales de esta Tesis (centrada en el mundo Mediterráneo). Tales obras no son más que un recurso de ayuda para vislumbrar la secuencia de iconografía que este trabajo persigue, no pretendiendo nunca su desarrollo exhaustivo.

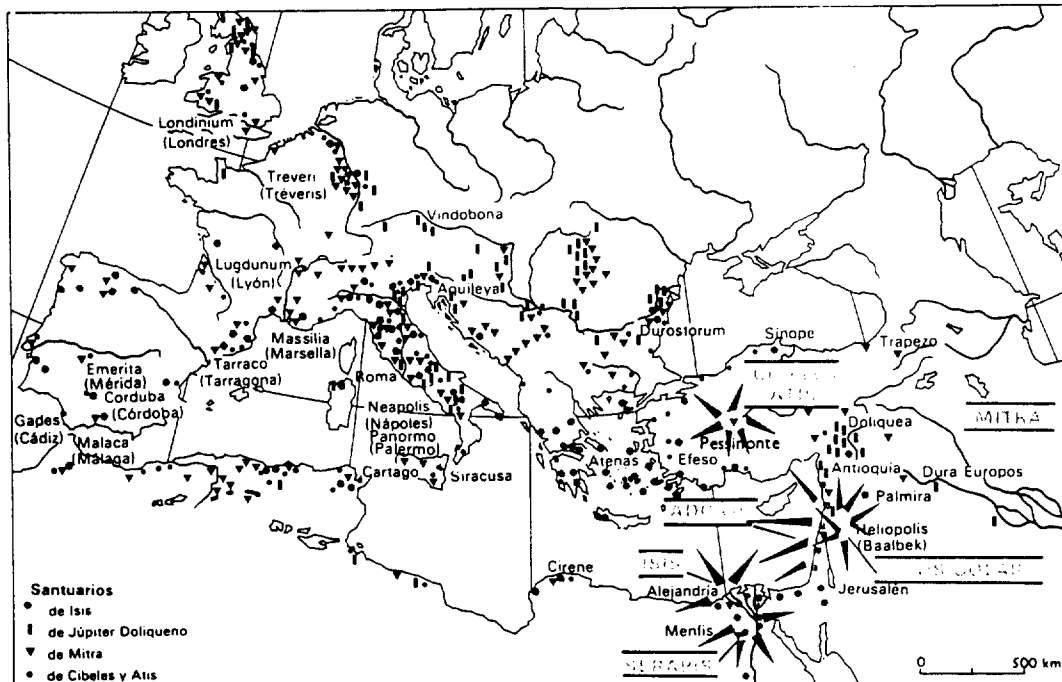
Para abarcar un período tan dilatado y múltiple, desde el punto de vista del pensamiento y de la iconografía, he optado por establecer una serie de capítulos que se corresponden con los grandes ciclos artísticos de la Edad Media Occidental, desde el Arte Paleocristiano hasta el Arte Gótico, pasando por el Arte de las Invasiones, el Arte Prerrománico y el Arte Románico, dejando al margen las culturas orientales del Mediterráneo, que se tratarán en su correspondiente apartado.

2. El cristianismo y el ocaso de los cultos paganos.

La víspera de Pascua del año 29 Jesús murió crucificado; comenzaba así una nueva fueron en la historia de la Humanidad. Los seguidores de Jesús eran considerados por sus contemporáneos como una secta soteriológica, equiparable a otras muchas que existían en Roma. A partir del año 64 -fecha de los martirios de San Pedro y San Pablo-, el Cristianismo comenzó a preocupar seriamente al Estado, que hasta entonces le había despreciado de modo genérico, por considerarle como una de tantas religiones místicas, que desde el Siglo III se habían ido extendiendo entre los estratos sociales más humildes. Inquietud esencial fue, sin embargo, su monoteísmo intransigente, que rehusaba fundirse en la corriente sincretista del Estado.

La mayoría de las religiones místicas, tales como el Mitraísmo, el Culto del Ser Invicto o la religión metróaca eran cultos de procedencia oriental que ofrecían esperanza de salvación y vida eterna en una coyuntura especialmente difícil, por lo que es comprensible su buena acogida (f.II,I,1). El cristianismo se confundió, en ocasiones, con una religión de misterios más, razón por la que habrían de ser, precisamente los cultos de este signo, sus más grandes rivales. Durante los primeros siglos de su vida el cristianismo hubo de combatir en un doble frente: de un lado contra el mundo judío, en cuyo seno había surgido, y de otro, contra el mundo helenístico sobre el que habría de triunfar. Tras una primera fase de condescendencia y permisibilidad, su llegada a Roma y la fuerza de su contenido de revolución social, hicieron que comenzaran las acusaciones a las que siguieron las atroces persecuciones de Nerón, Trajano o Domiciano; Marco Aurelio también se vio obligado a perseguir a los cristianos, cediendo a las presiones de la mayoría (5).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)



f. II,I,1. Extensión de los cultos orientales en el Imperio Romano entre los siglos I d.C. y III d.C.

Pese a estas hostilidades, la Iglesia se iba extendiendo en Roma, Asia Menor, Grecia y Africa. La nueva sociedad cristiana se fortalecía con la convicción de que el futuro sería suyo, y los primeros apologistas de la Iglesia redactaron obras dirigidas a los Emperadores para justificar el cristianismo y para que éstos cediesen ante la fuerza de su verdad. Bajo el reinado de Constantino el Grande (6) y tras el Edicto de Milán, la Iglesia se vio enormemente favorecida. Se proclamó una tolerancia mixta en la cual se permitía a cristianos y paganos adorar del modo que entendiesen "la divinidad que está en los cielos", fórmula satisfactoria para ambas partes.

El Emperador, practicante de las religiones mistéricas, trataba por todos los medios de establecer un equilibrio entre los cultos paganos y el cristianismo; por una parte contentaba a los paganos, de quienes se sentía responsable, puesto que tomó el título de "Obispo de quienes estén fuera de la Iglesia", y sin embargo, el conjunto de su política hizo del Cristianismo la religión del Estado (Iam.II,I,3).

La legislación se vio plagada de principios cristianos: prisioneros y esclavos fueron más protegidos, se prohibieron el divorcio y la prostitución, el domingo

se hizo día festivo, se concedieron a la Iglesia privilegios oficiales, y se construyeron los primeros grandes monumentos cristianos como la Iglesia de Santo Sepulcro de Jerusalén, la de la Natividad de Belén, las basílicas de Letrán y de Vaticano en Roma, etc.

El siglo IV fue el de la definitiva victoria del Cristianismo sobre el paganismo, al menos en cuanto a las clases altas se refiere. El cristianismo no cedió en ningún caso a la tentación sincretista y el gobierno imperial hubo de destruir en algunos años la situación del paganismo. Las medidas tomadas durante el reinado de Graciano, resultaron en la separación de paganismo y estado. En tiempos de Teodosio las creencias antiguas fueron duramente perseguidas, y en el 391 los cultos paganos fueron prohibidos en su forma pública; en el 392 lo fueron totalmente, los juegos olímpicos fueron abolidos, etc.

Pese a ello, en el seno mismo del Imperio, los círculos de intelectuales siguieron adorando a sus divinidades y profesando las doctrinas neoplatónicas mezcladas con elementos gnósticos y con elementos tomados de los cultos místicos (Escuela de Atenas). La Arqueología atestigua que los santuarios paganos fueron abandonados, en general, a fines del Siglo IV.

De muchas maneras, la Iglesia procuraba inculcar una fé y un espíritu nuevos en algunas prácticas fuertemente arraigadas; el culto a los mártires y a las reliquias debía sustituir a las antiguas devociones y a las imágenes y amuletos protectores. La fiesta de la Natividad, por ejemplo, se celebraba el 6 de Enero, fecha de la fiesta egipcia en la que los paganos celebraban la llegada de un dios nacido de una Virgen, y después el 25 de Diciembre, día que se celebraba desde hacía siglos el "Dies Natalis" día del nacimiento del Sol. Los gestos y las supersticiones del paganismo, no sólo tardaron mucho en desaparecer, sino que pervivieron distorsionadas a lo largo de la Edad Media, especialmente en la vida privada y en los repertorios de los maestros artesanos.

3. Las pervivencias de la iconografía clásica en el siglo IV.

La victoria del cristianismo y de sus exigencias morales no podían dejar de modificar sustancialmente las condiciones de la vida intelectual. Sin embargo, parece extraño y resulta admirable que, incluso entonces, el patrimonio acumulado por diez siglos de cultura pagana fuera conservado. Los hombres de los siglos III y IV no concibieron obra artística alguna que no hubiese tomado del pasado su temática y sus técnicas; los artistas, pese a la deficiente calidad de algunas obras, no tuvieron conciencia de una ruptura con el pasado. La aristocracia, como la burguesía urbana superviviente, se atenía a ideales estéticos semejantes a los antiguos. Es más, tanto paganos como cristianos, al profesar el mismo ideal de formación intelectual, coincidían en admirar y apoyar el peso de la tradición intelectual. Pese a esto, la cultura antigua estaba llegando a su fin: el Imperio marchaba hacia la fragmentación lingüística, y hacía ya tiempo que los acontecimientos científicos habían dejado de interesar.

El arte del siglo IV expresa en los rostros la tensión espiritual propia de los testimonios de la caída del paganismo; la decoración funeraria declara el anhelo de eternidad dichosa con imágenes simbólicas sacadas de la Biblia; o con la permanencia de los temas de dioses y genios salvadores: Hércules, los Dioscuros, los elementos, la Eternidad, Baco, Venus, o Neptuno, entre otros. En los sarcófagos cristianos se reproducían escenas del Antiguo u Nuevo Testamento, pero los personajes que los animaban procedían con frecuencia del repertorio formal del arte clásico; en ocasiones también la temática era de origen antiguo, y sin embargo, siempre susceptible a una interpretación simbólica acorde con la doctrina de Jesús. Iconográficamente, es preciso citar la aportación cristiana en tiempos de Constantino; pero la nueva religión no conmocionó el mundo de las formas puesto que fueron los mismos artesanos los que realizaron las obras para una sociedad, independientemente de su credo religioso. Buena muestra de ello es un cofre matrimonial conservado en el British Museum y procedente del Tesoro del Esquilino: El "Cofre de Secundus y Projecta" (lám. II,I,4), un cofre de matrimonio realizado en plata dorada que muestra en sus caras externas una

decoración en la que se unen elementos iconográficos paganos -divinidades marinas concretamente- con otros cuya simbología es totalmente cristiana como son: palomas, pavos reales..., reforzados por una inscripción en la que Proiecta exhorta a su esposo a seguir la doctrina cristiana. Hay que hacer además una neta distinción en el aspecto puramente formal, ya que a las dos variantes de representación iconográfica o simbólica se corresponden dos modos de hacer también distintos: para la representación de las escenas de mitología pagana, -las tapas- el artista ha optado por formas completamente clásicas, como si hubiera calcado su obra de un repertorio habitual, mientras que las escenas cristianas -que rodean el cuerpo del cofre- han sido elaboradas con una técnica muy similar a la utilizada en los "sarcófagos columnados": las figuras responden a nuevos parámetros estéticos, y se han cobijado alternativamente bajo arcos triangulares y curvos, sostenidos por columnas de achatado fuste torso.

Junto a obras en las que conviven paganismo y cristianismo, como el citado Cofre de Secundus y Proiecta se dieron, en las postrimerías del Imperio Romano, otras de índole netamente pagana, y algunas, en cambio, cristianas por completo. Entre las primeras merecen ser citadas en honor a su patente clasicismo y respeto al pasado, los marfiles en general por ser estos trabajos, realizados para la aristocracia, los que demuestran el mejor hacer de los artesanos del momento, así como la continuidad de la tradición artística. En la iconografía de nuestra competencia, Posidón y el thiasos marino, subsisten aún durante el siglo IV muchísimos ejemplos que atestiguan la pervivencia que señalamos y por lo que respecta a las obras cristianas, constituyen un apartado independiente al que se atenderá a continuación bajo el epígrafe de Arte Paleocristiano.

4. El "thiasos" marino en el arte paleocristiano.

El cristianismo confirió desde sus primeros momentos una connotación simbólica a objetos y temas presentes a lo largo de toda la Antigüedad; la paloma,

el pez, el barco, el pavo real, el delfín ... y otros tantos, pasaron a tener una segunda lectura iconográfica, o dicho de otro modo, se cristianizaron (7). Asimismo, numerosos temas clásicos se reinterpretaron adquiriendo un significado acorde con la nueva doctrina. Por ejemplo, el tan repetido tema de Buen Pastor, que derivaba formalmente del Moscóforo griego, y en el contexto funerario romano era símbolo de inmortalidad, fue identificado con Cristo Pastor de almas. Herakles (Hércules) pasó a ser el hombre-símbolo de las virtudes cristianas, y así, otras deidades y héroes.

El mar no fue uno de los aspectos que merecían especial interés para cristianos; por esta razón, los temas marinos sólo aparecen ocasionalmente en el arte paleocristiano, bien como mero escenario ambiental, bien como tema secundario. Por otro lado, se aprecia que algunos elementos marinos se transforman en símbolos parlantes en la iconografía cristiana. Durante los siglos IV y V de nuestra era es frecuente que, también la iconografía de los seres del mar sea comparsa de temas de clara filiación cristiana. El pez, el delfín y el barco, tres animadores de los dominios marinos, pasan a ser, en la ideología cristiana, los símbolos respectivos de Cristo (8), los fieles y la Iglesia Cristiana.

Posidón-Neptuno, como la mayoría de las divinidades del panteón grecorromano desaparece prácticamente en el Arte Paleocristiano. Una singularísima y muy significativa excepción nos la ofrece un sarcófago italiano fechado a fines del siglo III o principios del IV, y que se conserva en el Museo Nacional de Nápoles. (lám. II,I,5). En el relieve que adorna su frente principal se desarrolla en friso continuo el tema de los "Dioses dando presentes al hombre recién creado". La ilustre asamblea olímpica presente antaño en el portentoso nacimiento de Atenea, asiste ahora a la Creación del hombre, o de forma figurada, al renacimiento del hombre cristiano.

Ocupa el centro de la escena la figura de Dios Padre, sedente y pensativo ante el proceso de la creación de su obra: el hombre, el Adán bíblico que aún yace inánime, tendido en el suelo y con la 'cabeza apoyada en el regazo de su

Todopoderoso Creador. La iconografía del Padre responde a los modelos griegos modificados por la sensibilidad academicista de los copistas del Siglo II d.C., quienes añadieron, como aportación propia el uso del trépano o trebra, para acentuar los efectos de claroscuro en el tratamiento de los cabellos barbas y surcos de los pliegues.

A tan trascendente acontecimiento asisten las más altas jerarquías del panteón Olímpico: Júpiter, Juno, Neptuno, Mercurio, Venus y, como en el caso del Nacimiento de Atenea, a guisa de signos ambientales, en los extremos del sarcófago, los carros de Selene, tirado por toros y precedido de Vesperios (el lucero vespertino) y el de Apolo, tirado por caballos. Sin embargo, es de hacer notar que en este caso, ambos son carros ascendentes, en lugar de seguir la pauta clásica según la cual el de Helios era siempre el ascendente, y el de Selene el descendente, para significar ese "rayar del alba o de la aurora", momento en el cual se producían los portentosos partos de los principales dioses.

Neptuno aparece estante, en lugar destacado, detrás del Dios Creador, afrontado con el Dios de Dioses Olímpico, Júpiter, que aparece en lugar similar a la derecha de la escena de la Creación. Se le ha representado desnudo, cubierto su hombro izquierdo por una clámide, sosteniendo el tridente con la mano derecha, y un delfín en la izquierda. Sentada a sus pies una figura femenina con un remo en la mano derecha y acompañada de un ketos, personifica a la Oceánida Thetis, motivo ornamental muy frecuente en los pavimentos musivarios imperiales (9). Este sarcófago es, sin duda, el ejemplar más elocuente desde el punto de vista iconográfico, para entender el sincretismo inicial entre la religión pagana y el cristianismo, hasta que la evolución de este último fue deslindando, de modo contundente, las diferencias entre la simbología pagana, y la tolerada, no sin resistencia, por la nueva doctrina oficial del Estado.

En la misma línea iconográfica sincretista, destaca una bien ejecutada composición musivaria en la que se representa el "Triunfo de Neptuno y Anfitrite", procedente de Constantina (Argelia), y hoy en el Museo de Louvre

(lám.II,I,6). El "Mosaico de Constantina" es pieza de gran calidad técnica, fechable en los primeros años del Siglo IV, en la que se ha mezclado el recuerdo mitológico y el detalle concreto: al lado de los dioses marinos el artista ha representado escenas de pesca y pescadores. Los soberanos del mar, Neptuno y Anfítrite, aparecen montados sobre una cuadriga de veloces hipocampos, precedidos por juguetones delfines y acompañados por figuras infantiles que sostienen un manto que cobija sus figuras, como si se tratara de un "aura velificans". La anatomía de las figuras refleja un sentimiento muy vivo de perfección formal, y su tratamiento resulta muy correcto tanto técnica como formalmente (lám.II,I,7).

La figura recia y algo ruda de Neptuno -que ostenta su emblema, el tridente- se suaviza con la dulzura y amabilidad de gesto de Anfítrite, que parece querer aplacar con su expresión la ira patente en la facies de Neptuno. La cabeza de las dos divinidades aparece rodeada por el nimbo de santidad cristiano, como sucede en el "Eros" situado a la izquierda de Neptuno.

Idéntico compromiso entre paganismo y cristianismo se aprecia, igualmente, en las ilustraciones de algunos de los más tempranos códices latinos que se conservan actualmente (10). De ellos destacaremos el **Codex Vergilius Romanus** (Biblioteca Vaticana, Ms. lat. 3867), que contiene partes de la Eneida de Virgilio, las Eglogas y las Geórgicas, código que, por lo general, ha sido menoscabado en beneficio del llamado Códice Vaticano, de idéntico contenido (11).

El "Virgilio Romano", escrito en letra mayúscula rústica del siglo V, estuvo en la Abadía de Saint Denis hasta el siglo XV; sus miniaturas demuestran la enorme importancia que tuvo el intercambio de formas e ideas entre Roma y el imperio greco-romano de Oriente. Debido a las fuertes características orientalizantes del manuscrito, no se puede aseverar si fue realizado por un artista romano en el Este, o si, por el contrario, su autor fue un oriental afincado en el Oeste. Los historiadores no han encontrado, hasta la fecha, solución satisfactoria para este problema, al igual que sucede con la datación del Códice, variable entre el año 300 y los primeros años del siglo VI, según diferentes

opiniones. El autor de este manuscrito no ha imitado, deliberadamente, la tradición clásica decadente en lo estilístico, y ha restado importancia a perspectiva, escorzos, modelado o cualquier otro elemento que pudiera distraer la atención del lector.

La obra contiene dos escenas de la Asamblea de los Dioses ("Concilia Deorum"), estructuradas de forma similar. La primera de ellas está inspirada en el comienzo del Libro X de la Eneida: el padre de los dioses y de los mortales, en su residencia celestial convoca a los dioses y diosas para celebrar una asamblea. La pintura muestra a Júpiter, en el centro, y a su izquierda están Mercurio y Minerva; un dios anciano y Juno están representados a la derecha (f. II,1,2). En la otra escena (f. II,1,3), Neptuno está sentado en el centro, presidiendo la asamblea divina; sostiene con sus manos un pez y un tridente, y está flanqueado por cuatro figuras, dos a cada lado: en la izquierda Diana y Mercurio, y en la derecha, Juno y Minerva. La presencia de Neptuno en tan preeminente lugar indica posiblemente la intención de ilustrar el Libro V de la Eneida (V, 779 y ss.), momento en que Venus, que, sin embargo no aparece representada, sedienta de venganza hacia Juno, implora a Neptuno que aplaque el mar (12).

En ambas escenas, los dioses que las presiden (Júpiter y Neptuno respectivamente) están situados en el centro de la composición, con las restantes figuras simétricamente dispuestas en torno a ellos, utilizando un modo de componer muy habitual en Oriente. Las figuras aparecen nimbadas, sentadas sobre asientos altos provistos de respaldo -para significar su alto rango-, y parecen algo sombrías, como melancólicas. También ambos episodios están ubicados sobre la tierra, ya que el sol y la luna han sido representados en los extremos superiores del cuadro; sobre las figuras se extiende un cielo estrellado, surcado por un poético arco iris realizado en tonos violetas: el artista trató de ilustrar el Universo.

Estas inevitables tendencias sincréticas habituales en los cambios de creencias o de culturas, poco a poco se fueron desechando por la propia

clarificación e imposición de la Iglesia cristiana. Sabido es que, durante los primeros siglos de su existencia, los cristianos rechazaron decididamente todo tipo de representación fetichista, luchando denodadamente contra las estatuas paganas y las prácticas rituales de su culto. Los restos llegados a nosotros mutilados de cabeza y pies, como simples "ídolos de barro", son buena muestra de la destrucción sistemática a que fueron sometidos. Desde mediados del siglo IV la figura del Dios Padre y el Dios Hijo, Jesús, absorberían el dominio de todo lo creado: Cielo, Tierra, Mar y Aire.

Por lo que se refiere al ámbito del mar, vemos que Jesús elige como sus primeros discípulos a Santiago y Pedro, humildes pescadores llamados a convertirse en "pescadores de almas". El Pasaje de la Pesca Milagrosa (13) es un claro símbolo de cómo el "Maestro" asume las funciones de los viejos dioses marinos y aún de los vientos: Océano, Posidón-Neptuno, Eolo, Euro, etc., desplazándolos definitivamente del campo de las influencias milagrosas. A partir de ese momento, Dios Padre y Cristo serán los soberanos del mar en las escenas de la Creación del Universo (lám. II,I,8), la ya citada "pesca milagrosa" (II,I,9), o crucificado ante un inmenso mar que le sirve de fondo como le representara Salvador Dalí (lám. II,I,10) y le cantara Bergamín:

No te entiendo Señor, cuando te miro
frente al mar, ante el mar crucificado.
Solos la mar y tú. Tu en la cruz anclado,
dando a la mar el último suspiro.

No sé si entiendo lo que más admiro:
que cante el mar estando Dios callado;
que brote el agua, muda, a su costado.
tras el morir de herido sin respiro.

O el mar o tú me engañan, al mirarte
entre dos soledades, a la espera
de un mar de sed, que es sed de mar perdido.

¿Me engañas tú o el mar, al contemplarte
ancla celeste en tierra marinera,
mortal memoria ante inmortal olvido?

("Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar". Bergamín).

Pese al triunfo de la nueva iconografía, fue inevitable que, sobre todo, el viejo y clásico "thíasos" marino, fragmentado y perdido su primitivo sentido, perviviera como comparsa en las escenas de las que era protagonista el mar o el líquido elemento: fuentes, manantiales, ríos y lagos. Con variantes, transformaciones y deformaciones, dichos componentes pervivirán a lo largo de todo el Medievo, sobresaliendo de entre ellos los que por su significado simbólico podían adecuarse a una interpretación escatológica o soteriológica.

Uno de los iniciales ejemplos de cuanto se ha dicho, lo encontramos en el conocido "Sarcófago de las Nereidas" del Museo Pretestato de Roma (14), obra de principios del siglo IV. Precisamente recibe su nombre de estas divinidades menores, encargadas en este caso de asegurar el tránsito placentero del difunto, hasta la vida del más allá, a las Islas de los Bienaventurados (15).

Idéntico concepto ha sido expresado en el "Sarcófago de Curcia Cacia" (lám. II,1,11) magnífico ejemplar de la escultura funeraria de época constantiniana, conservado en el romano Museo de Letrán y procedente de la Catacumba de Pretestato también en Roma. En este ejemplar, marmóreo, aparece el retrato de la niña Curcia Cacia encerrado en un medallón que es transportado, allende el Océano, por figuras de tritones y Nereidas que cumplen con su amable misión salvadora.

Afrodita-Venus diosa del amor, tuvo en el mundo clásico una doble vertiente (16). En su calidad de Afrodita Urania, nacida de la espuma del mar, fue una divinidad marina que frecuentemente aparecía montada sobre una concha -la voz venera proviene de "Venere"- y acompañada por un thíasos de tritones, delfines, amores, etc. A partir del siglo IV, y a medida que la religión cristiana se fue imponiendo como oficial, las representaciones de la diosa Venus fueron escasas; el Viernes, día dedicado a la diosa del amor fue santificado por el cristianismo, que institucionalizó los Viernes como días de luto, vigili-
as, y

abstinencias. Cuando se representó a Venus en el arte del siglo IV, su figura se adecuó a los patrones puramente paganos; tal es el caso de un grupo escultórico en mármol procedente de la villa galo-romana de Libourne y conservado en el Museo del Louvre: "Venus acompañada de dos amores y un tritón procedente de la Villa galo-romana de Libourne. Lo mismo sucedía en el ya citado "Cofre de Proiecta" (lám. II,I,12), en el que, aún mezclado con motivos iconográficos de inspiración cristiana, se mantuvo dentro de la línea clásica, hecho justificado en este caso por tratarse de un cofre nupcial, un presente de bodas donde era permisible una nota de carácter amable y hasta frívolo, representada por la diosa del amor.

Al mismo tesoro del Esquilino, pertenece una pátera de plata cuyo borde externo está adornado por conchas cóncavas y convexas, alternativamente, mientras que sobre el centro de la misma, la diosa Venus, acompañada por dos "amorinos" arregla sus cabellos. En el mango de la pieza, una figura de Neptuno estante sostiene el tridente con sus manos (17).

Sería más tarde, con el correr del tiempo, cuando la religión cristiana condenaría a la hermosa diosa rubia y la convertiría en símbolo de la tentación carnal, de todo lo pecaminoso, y muy especialmente de la lujuria, dando origen, en el siglo XIV, al tema de la Gran Prostituta (18) (lám. II,1,13).

Uno de los temas representados con mayor frecuencia por los primitivos artistas cristianos fue el de Jonás (19). Primeramente arrojado al mar por sus compañeros para calmar una tormenta fue tragado después por un enorme monstruo marino enviado por Yahvé en cuyo vientre permaneció tres días y tres noches para luego ser devuelto a la vida en una playa. Jonás, como símbolo que prefiguraba la Resurrección de Cristo, era esperanza de vida eterna para los cristianos.

El gran pez enviado por Dios, designado habitualmente como ballena, tuvo, en el primer arte cristiano, y aún hasta el siglo XI aspecto de monstruo marino,

de ketos (20) como en los relieves de los sarcófagos romanos del thíasos marino. Su cabeza es semejante a la de un dragón -cocodrilo o perro- posee garras de felino y aletas de pez; su cola de escamas se enrosca ("campein") formando, en ocasiones, un serpentón similar al del hipocampo. En la descripción de los monstruos míticos primitivos de los hebreos (21) aparecen seres semejantes a la "ballena" de Jonás tales como "Rahab" (el príncipe del mar), el Gran Dragón o Leviatán.

Como ha señalado André Grabar, la historia de Jonás fue tratada a menudo en dos o tres episodios consecutivos; el éxito del tema "puede explicarse por las posibilidades de relación que ofrece, por una parte con el tema del viaje por mar al más allá, y por otra con el pastor Endimión (asimilado a Jonás), que, gracias a Zeus, conservó su belleza en un sueño eterno" (22). Desde la segunda mitad del siglo III, el tema de Jonás se generalizó de tal suerte que son muchos los ejemplos con los que se puede ilustrar este tema. Por su contenido escatológico aparece siempre en contextos funerarios o relacionados con la muerte y la resurrección. Las escenas más representativas aparecen bien de forma aislada (catacumbas), tratadas en relieves continuos (sarcófagos), o mezcladas con obras de simbología cristiana (Orantes, Buen Pastor...), lo que evidencia la actualidad y servicio de su contenido.

Especial mención requieren, por su elevada calidad artística, sendos grupos escultóricos exentos, en mármol, que representan a Jonás tragado por la ballena, y a Jonás vomitado por la ballena, respectivamente (lám. II,1,14). Las preciosas piezas, que pudieron formar parte de un ciclo completo cuyo destino desconocemos, o tal vez constituían pareja destinada a algún conjunto funerario, se conservan actualmente en el Cleveland Museum (Ohio). Proceden, en opinión de Du Bourguet (23) del Mediterráneo oriental. Realizadas ambas con gran dominio técnico y no menos conocimiento del mundo clásico, el artista ha dotado a la figura de Jonás de rostro y cabellos tomados del mundo helenístico, todavía modélico en los últimos años del siglo III d.C.

Los sarcófagos fueron, no obstante, las obras en las que el tema alcanzaría más éxito, como atestiguan un buen número de ejemplares marmóreos de la segunda mitad del siglo III y los primeros años de la centuria siguiente. A la cabeza de ellos, creando escuela, destaca el célebre Sarcófago del Museo Lateranense de Roma (lám. II,I,15), obra del siglo III, que procede del antiguo cementerio del Vaticano.

El friso continuo de su frente está decorado con la Historia de Jonás, fragmentada en tres secuencias cuya lectura debe realizarse de izquierda a derecha: Jonás es arrojado desde un barco al mar, donde un terrible "Ketos" aguarda para deglutirlo. La imagen del monstruo marino se desdobra y, a continuación, vuelve a aparecer, ahora para vomitar a Jonás, que había permanecido tres días en su vientre. A la derecha, recostado en tierra firme, Jonás descansa plácidamente bajo la calabacera.

Siguiendo muy de cerca este esquema cabe señalar, entre otros, un sarcófago procedente de Roma, y en la actualidad en la Ny. Carlsberg Glyptothek de Munich (lám. II,I,16). En algunos casos el tema se simplificó, de modo, que un barco, un monstruo marino y Jonás, en tierra, descansando, llegaron a constituir, por sí solos, todos los elementos de la trama argumental, como puede comprobarse en un sarcófago romano de la iglesia de Santa María la Antigua (lám. II,I,17), o en el Sarcófago de Baebia Hertophila, del Museo de las Termas de Roma (lám. II,I,18).

En ocasiones el soporte para dicha temática se convierte en un cofrecillo de reliquias como es el caso de la famosa "Lipsanoteca" del Museo Cristiano Medieval de Brescia, trabajo del norte de Italia, de la segunda mitad del siglo IV, cuyos excelentes y delicados relieves en marfil expresan una admirable narración del relato bíblico (lám. II,I,19). La Lipsanoteca de Brescia denota en su artífice una sólida formación clásica, no sólo por el tratamiento rotundo de los volúmenes, la elegancia de las formas o el plegado de los paños, sino también por la composición de cada una de las escenas que la decoran.

Presenta una temática que está en estrecha relación con la de los sarcófagos contemporáneos (24). Como en ellos, el cofre muestra, en el friso superior de su frente, a Jonás arrojado al mar y a Jonás vomitado por el monstruo, mientras que en el friso del lado opuesto, Jonás duerme bajo la calabacera. El monstruo que deglute y vomita al profeta es, una vez más, un "Ketos" marino, cuyo serpenteante cuerpo está en íntima relación con los seres del "thíasos" marino antiguo.

La decoración pictórica de las catacumbas cristianas, cuenta, asimismo, con numerosos y no menos espléndidos ejemplares del tema de Jonás, generalmente representado en el momento de ser arrojado del barco y deglutido por el monstruo de las profundidades, el terrible Ketos (Leviatán) enviado por Yavé. El Hipogeo de los Aurelios, en Roma, obra del siglo III, presenta a Jonás arrojado a la ballena desde un barco de vela cuadrada (lám. II,I,20). La rígida figurita de Jonás va a ser devorada por el monstruo, que saca a la superficie únicamente su feroz cabeza.

En la Capilla de los Sacramentos, de la Catacumba de S. Callisto, realizada por los mismos años, también en Roma (lám. II,I,21), el tema ha sido tratado con un magnífico sentido narrativo y del movimiento. Jonás, ya ha sido arrojado al mar, donde un soberbio "Ketos" espera impaciente a su presa. El mismo instante del tema se representó en la Catacumba de los santos Pedro y Marcelino (Roma)(lám. II,I,22), si bien en este caso el artista incurrió en algunos detalles algo extraños ya que el compañero que está en actitud de arrojar a Jonás hacia la boca del monstruo aparece sobre el mar, fuera de la barca. El terrible "Ketos" parece despedir dragónicas bocanadas de fuego por su boca, y su cabeza se caracteriza por unas enormes orejas de lobo, mientras que su cuerpo permanece desdibujado entre las ondas.

De la Iglesia Catedral de Aquileia (Norte de Africa), fundada por el Obispo Teodoro en el año 314, procede la composición del célebre mosaico pavimental con la Historia de Jonás (lám.II,I,23). En él, Jonás, aparece nuevamente arrojado

al monstruo del mar, desde un barco ocupado por tres personajes; su cabeza ha sido ya atrapada por las fauces del "Ketos", animal provisto de aletas en toda la sinuosa longitud de su cuerpo, dotado de magnífica volumetría, conseguida gracias a una verosímil gradación cromática de las teselas.

Otro tema que requiere la atención de este estudio y que pasaremos a considerar a continuación, es la iconografía del río Jordán en las representaciones del Bautismo de Cristo. Como ya apunté en mi Tesis de Licenciatura ("Posidón y el Thíasos marino en el Mediterráneo Antiguo") el Océano es la personificación del agua, a quién Hesíodo (25) hace el mayor de los titanes y padre de los 3.000 ríos de la Tierra. "Se suponía que rodeaba a la tierra como una serpiente, lo mismo que el Zodíaco circundaba el firmamento" (26). Esta concepción primitiva del Océano como un río que envuelve la tierra influyó en la configuración de la iconografía de los ríos desde el mundo helenístico (lám. II,I,24) e incluso, el mismo Océano fue representado como divinidad fluvial en obras tan célebres como el llamado "Marforio" del Museo Capitolino de Roma (lám.I,VII,9).

La iconografía utilizada por los artistas para personificar el "numen" o genio que habitaba en las aguas de un río -y cuyo origen es el mundo helenístico, como se ha señalado-, es muy similar a la de Océano (como deidad marina). Se trata de un hombre de avanzada edad con luengas y blancas barbas, que generalmente se recuesta sobre uno de sus brazos con el que sostiene un cántaro (ánfora) del que surge el caudal de agua que llevará su nombre -con frecuencia expreso al lado de su personificación-. En ocasiones su cabeza está provista de aquellas pinzas de cangrejo marino ("chelai") que también ostentará el Océano, y como él suele exhibir un remo. La representación de los ríos quedó, así, canónicamente fijada y, con ciertas variantes, que se estudiarán a lo largo del presente trabajo, pervive casi hasta nuestros días.

Existen dos grandiosas representaciones en el Arte Paleocristiano de la segunda mitad del siglo V que atestiguan la pervivencia de la iconografía clásica de los ríos y su inclusión en el tema del Bautismo de Cristo, asunto que

cubre las cúpulas de los más célebres Baptisterios de Rávena: el de los Ortodoxos (27), y el de los Arrios (28).

El Baptisterio de los Ortodoxos fue edificado en el primer cuarto del siglo V de nuestra era, por mandato del Obispo Nerón; su decoración interior, a base de estucos en relieve en la parte baja y mosaicos en la cúpula, data del año 450 aproximadamente. El centro de la mencionada cúpula está ocupado por el Bautismo de Cristo en el Jordán donde junto a las figuras de San Juan Bautista, Cristo y la paloma del Espíritu Santo, está una personificación del río Jordán que emerge de las aguas. Su presencia está remarcada con la inscripción IORDAN sobre su cabeza. El genio tutelar del río es, de acuerdo con la perspectiva jerárquica, una figura de menor tamaño que las restantes; un anciano de cabellos blancos y espesa barba que porta como atributos un cántaro del que mana el caudal del río, una caña fluvial como cetro y un paño con el que se apresta a secar a Cristo (29) (lám. II,I,25).

En los mosaicos de la cúpula del Baptisterio de los Arrianos y siguiendo el modelo de los Ortodoxos, realizado a fines del siglo V o principios del VI, también se representó el Bautismo de Cristo en el Jordán (lám. II,I,26). En este caso la personificación del río es una figura monumental que, sentada sobre su propio dominio, adquiere tanta importancia como la de San Juan Bautista. Ninguna inscripción identifica a este personaje de estudiado modelado y afectada actitud, pero sus atributos iconográficos le delatan: anciano de barba y cabello blanco, sentado sobre el agua que mana de un pequeño cántaro en el que apoya su brazo derecho, con una caña fluvial que le sirve de cetro y coronado con pinzas de cangrejo. La figura de un Cristo imberbe con anatomía de adolescente está en el centro de los dos colosos que le acompañan: el Jordán y el Bautista. Sin duda, los mosaicos de los baptisterios de los Ortodoxos y Arrianos influyeron decisivamente en el arte bizantino (30) por lo que muchos autores consideran a estas obras como protobizantinas, dado que el tema se tratará de forma análoga, en el arte bizantino, no sólo en mosaicos, sino también en iconos o pinturas murales.



f.II,1,2. Códice Vergilius Romanus. *Concilia Deorum*. Biblioteca Apostólica Vaticana.



f. II, 13. Códice Vergilius Romanus. *Concilia Deorum*. Biblioteca Apostólica Vaticana.

NOTAS:

1. Murbach, E., El artesanado románico de Zillis, Barcelona, 1967 (7 ed.); Poeschel, E., Die Bangeschichte von St. Martin in Zillis, ZAK, 1939; Idem., Die romanischen deckengemälde von Zillis, Erlenbach/Zurich, 1941.
2. Murbach, E., op. cit., p. 26.
3. Cfr. Rodríguez López, I., Posidón y el thíasos marino en el Mediterráneo Antiguo, Madrid, 1987, p. 57 y ss.
4. El Océano Atlántico era algo enigmático en la Antigüedad. Sólo los fenicios conocían bien el secreto de la ruta del estaño que, aún en época romana, -como transmite Estrabón-, mantenían en secreto. "Es preferible pensar que fueron los fenicios, asentados desde fines del II milenio en Cádiz, los que efectuaron estas exploraciones, y a los que se debe tanto el conocimiento del litoral y las islas atlánticas, como la difusión sobre los peligros de estas aguas, que mantuvieron como suyas durante un milenio. Ver Corzo, R., Los fenicios, Señores del Mar, en Historias del Viejo Mundo, Madrid, 1988.
5. Es célebre la persecución de Lugdunum, del año 177.
6. Constantino el Grande: 312-377.
7. Lucas 15, 3-7; Juan 10, 11-16.
8. A menudo se interpreta la presencia del pez en sentido criptográfico, pues la voz griega ICTHUS, que significa pez, reúne la s iniciales de las palabras griegas que designan a "Jesucristo, Hijo de Dios Salvador" (Iesos Christos Theou Uios Soter).
9. Cfr. capítulo I-7.
10. Del siglo I al siglo IV, el rollo de papiro o volumen fue progresivamente reemplazado por el codex de pergamino, cosido o encuadernado, que vino a ser un campo ideal para la pintura.
11. Facsímil: Fragmenta et Picturae Virgiliana. Cod. Vat. Lat. 3225, Vatican City, 1945 (3 ed.).
12. Cfr. Rosenthal, E., The Illuminations of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. Lat. 3867). A stylistic and Iconographical Analysis, Zurich, 1972.
13. Lucas 5, 1-11.
14. Grabar, A., El Primer Arte Cristiano, Madrid, 1967, f.99.
15. Rumpf, A., Die Meerwesen aus den antiken Sarkophagreliefs, Roma, 1969. El tema del viaje a través del Océano fue un motivo muy frecuente desde el siglo II de nuestra era.
16. "Afrodita Pandemos" madre del género humano (encarnación de la Gran Diosa Madre anatólica), y "Afrodita Urania", diosa marina ("mujer nacida de las olas"), diosa del amor puro.
17. Du Bourget, P., Early Crhistian Art, London, 1972, p.203.
18. Una mujer sentada en las aguas, contemplando su efigie en un espejo servía para representar dicho tema.
19. Jonás 1, 4-16 y 2, 1-11.
20. García y Bellido, A., Arte Romano, Madrid, CSIC, 1972 (2 ed.), p. 672.
21. Graves, R., / Pathai, R., Los mitos de los hebreos, Madrid, 1986, p. 46.

22. Grabar, A., op. cit., p. 129.
23. Grabar, A., op. cit., p. 107-109.
24. García y Bellido, A., op. cit. p. 767 y ss.
25. Teogonía, 133 y ss.
26. Graves. R., /Pathai, R., op. cit., p. 47.
27. La Iglesia Ortodoxa era titulada "La Una, Santa, Católica y Apostólica". Constituye una rama desvinculada de la Iglesia Católica, con predominio en Europa Oriental, Asia y Egipto. Una de las diferencias con la Iglesia de Occidente estriba en que el Espíritu Santo, para los ortodoxos, procede solamente del Padre, siguiendo el Evangelio de San Juan.
28. El Arrianismo fue una doctrina formulada por Arrio (256-336), quien enseñaba que el Verbo o Hijo de Dios no es igual al Padre o consustancial con él, sino subordinado a El, ya que fue engendrado, es decir, creado de la nada por el Padre.
29. Desde el mundo prerrománico, serán figuras angélicas las que asumirán dicha función.
30. No hay que olvidar que Rávena fue la capital del exarcado bizantino en Italia.

CAPITULO II: EL SENTIMIENTO DEL MAR ENTRE LOS PUEBLOS BARBAROS.

1. La invasión de los bárbaros y la caída de Roma.

En los primeros años del siglo V los pueblos germánicos, ante la presión de los hunos, franquearon las fronteras danubiana y renana, que venían siendo amenazadas desde tiempos de Marco Aurelio, y penetraron en el Imperio Romano de Occidente. Su entrada se produjo en sucesivas oleadas y sin mucha resistencia, dado que buena parte de la población del Imperio era de origen bárbaro (1).

A partir del siglo VI los bárbaros se instalaron en los antiguos dominios del Imperio de Occidente agrupados en etnias en las que a la larga pueden rastrearse los más antiguos núcleos de población de la futura Europa. Fue preciso el transcurso de toda una centuria para que los germanos acabaran por instalarse de modo definitivo, tiempo durante el cual la autoridad de los jefes bárbaros había ido sustituyendo paulatinamente al poder de los emperadores prácticamente nulo se consumía, que era una ficción.

Con esta instalación y distribución de las monarquías bárbaras, se prefiguraba el mapa europeo. En estos estados de principios del siglo VI coexistían dos mundos, dos comunidades separadas casi por todo: los romanos y los invasores de raza germánica. Fue necesario todo un siglo para que surgiera el sentimiento de unidad, el anhelo de crear una verdadera nación. De la fusión nacería una nueva sociedad, en la que aparentemente, los bárbaros se habían romanizado pero, bajo el barniz romano, la mentalidad de las sociedades de los

siglos VII y VIII estaba influenciada enormemente por lo "bárbaro", -gusto por las armas, la violencia o la sangre- evolución de la moda, etc...

Dentro de este convulso panorama político y social, es evidente que poco margen quedaba, en un principio, para grandes creaciones artísticas. Los pueblos bárbaros, muchos de ellos romanizados, aprovecharon, en general, el legado cultural con que se encontraron. Fue en el terreno de las Artes Industriales y Decorativas donde, en cambio, la huella de sus gustos se dejó sentir más temprano.

En el plano de la Arquitectura, la mayoría de las ciudades se mantuvieron intactas, habitadas por una población lo suficientemente numerosa como para imponer a la minoría invasora, su modo y sistemas de vida. El deterioro de la vida urbana fue consecuencia más de un proceso continuado de desasistencia de los servicios públicos y edilicios, que de la destrucción violenta, que también se dio en algunos casos. A partir del siglo VII es, tal vez, cuando ya puede hablarse de construcciones inspiradas en un estilo en el que se mezclan las viejas tradiciones romanas con las de los invasores. Así, se reanudaba la construcción sistemática de numerosas basílicas en la Galia, Hispania, Italia,...; la desnudez de los nuevos espacios arquitectónicos trajo consigo el renacimiento de la escultura y demás manifestaciones artísticas. Comenzó a aflorar desde entonces un arte original que unía la herencia de las formas antiguas con las reminiscencias célticas y la concepción estética de los bárbaros: el Arte del Occidente Medieval.

2. Simbología marina en el Arte Lombardo y Merovingio.

Los motivos ornamentales empleados por los artesanos de estirpe germánica, fueron eminentemente, de carácter geométrico: entrelazos, círculos, cruces gamadas, etc., repetidos incansablemente hasta recubrir las superficies soporte de la decoración, percibiéndose ese "horror vacui" característico de las

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

manifestaciones artísticas de los pueblos bárbaros. Dentro de la complejidad de las líneas geométricas se insertaban, a veces, decoraciones fitomorfas, zoomorfas e, incluso, antropomorfas. Tanto las primeras como las segundas se estilizaron, con el tiempo, de tal forma, que se acabaron fundiendo con las lacerías geométricas.

Por lo que a la iconografía de Posidón y el thíasos marino se refiere, hay que superar un largo paréntesis ya que en las manifestaciones de la cultura ostrogoda y visigoda al menos por nuestra parte, no hemos encontrado, la menor huella de los dioses y fuerzas marinas en el Arte. A partir de las culturas lombarda y merovingia, de forma muy aislada, pueden rastrearse motivos temáticos de inspiración clásica, que alcanzarían su máximo desarrollo en el Renacimiento Carolingio. Al mismo tiempo, tenues vestigios apuntan en las áreas irlandesa y anglosajona. De ellos hemos reunido algunos ejemplos ilustrativos que pueden dar idea de las metamorfosis formales y de significado que los componentes del thíasos marino clásico, sufrieron con los cambios de mentalidad y de cultura.

Siguiendo una sistematización meramente espacial, vemos que entre los lombardos o longobardos, establecidos en la mitad septentrional de Italia, y con capital en Pavía, los repertorios del mundo clásico se mantuvieron, aunque modificados por el gusto ornamental de este pueblo de estirpe germánica (2). Ejemplo ilustrativo de esta singular simbiosis son las dos caras de la Tumba de la Abadesa Teodota (lám. II,II,1), que procedente del Monasterio de Santa María de la Pusterola, de Pavía, se conserva hoy en el Museo Cívico de Malaspina de dicha ciudad. En sus relieves, realizados en mármol Cipolino del Valle de Suse, hacia el año 735, se puede apreciar una composición de tipo heráldico, protagonizada por animales fantásticos, y encuadrada por una cenefa de rostetones y lacerías en la que se entremezclan elementos de inspiración clásica, pero tratados con una técnica de entalle y rehundido muy próximo a los productos industriales que, procedentes de los talleres del Norte de Italia, se

extendieron, en todo el Siglo VIII por Suiza, Austria y la propia Italia Central. Sin embargo, los bajorrelieves de la tumba de Teodota muestran una esmerada factura y un sobrio acabado.

En uno de los relieves, los animales afrontados, y separados por un esbelto cáliz - cuya tipología fue muy frecuente en aquel tiempo-, sobre el que campea una cruz, son dos pavos reales (tratados con libertad), símbolo de la Inmortalidad. En el otro, los animales representados son mucho más complejos: separados por una flor tripétala, se yergen dos prótomos que podrían interpretarse como grifos (o hipocampos) y, a ambos lados de cada uno de ellos, se encuentran sendos animales fantásticos, en los que se produce la triple simbiosis del león, el águila y el pez. Así las cabezas son de leones con largas melenas, belfos abiertos y lengua colgante; las garras delanteras son asimismo leoninas. Las alas exployadas, de águila y el cuerpo serpentiforme, y acabado en una flor tripétala como las de los antiguos seres marinos. En ambas esquinas, sendos peces con el cuerpo recamado de gruesas escamas, están representados como comparsa, bajo las colas anguípedas de los dos monstruosos híbridos. Ambas escenas figurativas aparecen enmarcadas por el viejo motivo ornamental de cuentas y carretes.

La composición de estos relieves indica, como hemos dicho, la existencia de talleres que manejarían repertorios repetidos por encargo y con temas muy similares que se difundían por áreas adyacentes y próximas y que recogidas por otros talleres, se transformarían y mezclarían con motivos de tradición local.

Esta temática ornamental sería recogida y adoptada por los copistas que trabajaron en las Abadías lombardas y galas. De entre las primeras destacan la de Bobbio (Emilia), y entre las segundas las de Luxeuil (Luxeuil-aus-Bans) en el Alto Saona, y la de Corbie, su filial. La primera fue fundada hacia el 590 por S. Colombano y el rey Agilulfo, y la segunda, sita en Somme (a 25 Kms. al Este de Amiens) entre el 657 y el 661 por la reina Batilde, regente de su hijo Clodoveo.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Adoptó la regla benedictina hacia el 700 y fue reformada por el Abate Adalardo, hacia el 820.

Estas abadías jugaron un destacado papel como centros, no sólo de una elevada espiritualidad, sino de una gran actividad intelectual, ya que pueden ser consideradas verdaderos centros de investigación y estudio, y en ellas trabajaron numerosos monjes irlandeses que aportaron su peculiar sensibilidad y gusto decorativo a las tradiciones filtradas a través del Norte de Italia. Obra insigne producida en esta Abadía de Corbie, y fechable en el siglo IX es el llamado "Salterio de Corbie", que hoy se conserva en la Biblioteca Municipal de Amiens (3).

A partir del Siglo VII copistas como el escriba Valeriano (4) difundirán las temáticas ornamentales barajadas en estas abadías en las que se mezclaban la corriente figurativa italiana, y la ornamental y caligráfica, de raíz irlandesa o celta. A estas corrientes básicas aún habría que sumar motivos tomados del Oriente Mediterráneo, tal vez de bordados coptos, cuadrúpedos en pie, afrontados o adosados a un lado y otro de un arbusto, con patas filiformes, enredadas y cortadas al modo británico, ristras de gruesas perlas, rosetones, palmitas, peces, etc...

En el seno del mundo merovingio (5), algo más refinado de lo que parece a simple vista, surgieron hacia el Siglo VII los primeros signos de un renacimiento en el terreno artístico; dicho renacimiento, ya hemos visto, tuvo su origen en las citadas abadías lombardas, que se extendieron más tarde, a la Galia y que influyeron de modo favorable sobre los reyes franceses, descendientes de Meroveo.

Ya desde esta época, abades y personajes de muy alto rango se dieron a la pasión del coleccionismo de obras de arte antiguo. Según ha señalado Jean Adhémar (6), el más grande coleccionista del siglo VII fue Didier de Auxerre. Se

tiene noticia de que este obispo poseía dos servicios de mesa romanos del primer siglo de nuestra era. Las grandes piezas de dichos servicios estaban decoradas con escenas mitológicas : Apolo y Pithón, el sacrificio del toro, un centauro acompañado de las divinidades del mar, Mercurio ... Todos estos objetos pasaban a formar parte del Tesoro de las catedrales o de las abadías, y servían como piezas litúrgicas en la celebración de los Santos Oficios.

Una curiosa y temprana muestra de la pervivencia de las tradiciones figurativas clásicas, recogidas a nivel intelectual por los monjes de las abadías, y a nivel popular por los artesanos constructores de conventos e iglesias, es la colección de ladrillos grabados con relieves que, procedentes de la Iglesia de San Similien de Nantes, se conservan en el Museo Dobrée de dicha localidad, fechables , "grosso modo" entre los siglos V y VI (7). La colección demuestra que ya por entonces, los repertorios iconográficos del viejo clasicismo se hallaban desmembrados en los más humildes talleres artesanales.

Elementos de decoración arquitectónica de terracota similar a los de Nantes, se han encontrado en numerosas localidades de la Región del Bajo Loira, lo que demuestra la inquietud artística de los alfareros, que repitieron en las matrices de los moldes con que eran estampillados los ladrillos, temas muy variados: figuras que recuerdan a las que penden el α y Ω , de posibles obispos, el lábaro-crismón con el α y Ω , Adán y Eva ante el árbol del Paraíso, y curiosos animales pisciformes o con cuerpos anguipedos terminados en colas tripétalas, semejantes a las que rematan la extremidad de los acompañantes del viejo dios del mar.

Las piezas del Museo de Nantes fueron sacadas a la luz en 1805, 1824 y 1894, en el curso de la demolición de la Antigua Iglesia de San Similien, donde se habían utilizado entre los sillares en el aparejo de los muros atribuidos a la reconstrucción del Siglo X. Son toscas piezas cerámicas de carácter industrial que hay que fechar entre el Siglo V y la invasión normanda.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Se tiene noticia de que el Obispo Leo dedicó el día de la Natividad de San Juan Bautista, una "Cella Memoriae", sobre la tumba del confesor de Nantes, Similien. Esta primitiva capilla fue destruida por los normandos y reconstruida por el Arzobispo Gautier en el siglo X, reutilizándose como ya se ha dicho, las citadas piezas. Estos ladrillos estampillados se han relacionado con temas relivarios que adornaban las basílicas cristianas de Africa del Norte y Túnez, sin embargo, estudios posteriores (8) demuestran que, en su conjunto, pertenecen más a los repertorios eclécticos que se aglutinan en las Abadías y Monasterios del Norte de Italia y la Galia.

El investigador francés Truillot (9) ha subrayado el hecho de que el peinado del Adán que aparece en las escenas del Bajo Loira, es el mismo que el de los reyes de la dinastía merovingia, tal como aparecen en los sellos de la época. La iconografía de los ladrillos estampados de Saint-Similien es fundamentalmente de carácter religioso-cristiano. Destacan una imagen que podría representar a Saint Similien, y la escena de la tentación de Adán y Eva.

Sin embargo, los fragmentos más numerosos, y más interesantes para el tema que nos concierne son los relieves decorados con seres marinos, unos reales -como los de pequeños cangrejos o peces-, y otros que se inspiran en las leyendas de la Antigüedad: con hipocampos (f. II,II,1), toros marinos (f. II,II,2) y otros monstruos (ff. II,II,3-5). A estas escenas marinas hay que añadir las representaciones de un personaje de cuerpo alargado con la postura de un nadador, provisto de cola de pez, un extraño tritón, que sostiene en la mano izquierda una especie de corona, timón o escudo con umbo central, y en la derecha un objeto de dudosa identificación (f. II,II,6).

Es difícil precisar, por falta de datos, si estos seres míticos del mar fueron sólo un repertorio temático tomado literalmente de modelos clásicos, o, si por el contrario, dichas representaciones estuvieron dotadas de determinado simbolismo religioso. Tal vez sea esta última sugerencia la más acertada, porque como es bien

sabido, en las artes figurativas cristianas de la Edad Media, nada estaba dejado al azar, -primaba el contenido sobre la forma-; pero, como se ha señalado, esta es una hipótesis que no se puede aseverar.

En el año de 1878 se descubrió, en un cementerio del Sudeste de Poitiers, una pequeña construcción semisubterránea, del siglo VII, un hipogeo fúnebre que serviría al la vez como oratorio, como atestiguan las inscripciones allí existentes (10), y la presencia de un altar. Al monumento, conocido con el nombre de "Hipogeo de las Dunas" se accede por unos escalones de los que los tres más cercanos a la puerta están decorados con motivos de abultado realce (lám. II,II,2). En el primero de éstos aparecen tres serpientes enroscadas (11) y en el segundo y tercero peces y hiedra, respectivamente como símbolos de inmortalidad. Pero si nos detenemos en el escalón intermedio (lám. II,II,3) podemos apreciar que el más grande de estos peces, tiene aspecto de monstruo marino, y que su cola se enrosca formando el típico serpentón propio de los seres marinos del mundo clásico. Como han apuntado prestigiosos investigadores a esta decoración "sin duda, se atribuía un carácter de protección religiosa o mágica, propia para preservar la sepultura contra los violadores de tumbas" (12), es decir, tenían una función apotropaica. Y no podemos olvidar, que también desde la Antigüedad, el mar y algunos de sus seres eran los encargados de garantizar la supervivencia en el más allá (13).

Uno de los edificios más interesantes de la arquitectura merovingia es la Cripta de San Lorenzo de Grenoble (Francia), obra fechada a fines del siglo VIII. La decoración de los ábacos que discurren sobre algunos de los capiteles de este edificio procede en opinión de Hubert (14) del Norte de Italia y Suiza (Helvecia), y aunque es contemporánea del Renacimiento Carolingio no debe nada al Arte del Norte. Queremos destacar uno de los capiteles interiores de la cripta, que está coronado por un ábaco en el que se han representado dos monstruos (cuyo cuerpo se enrosca posteriormente y remata en una cola tripétala), en torno a un árbol. Las figuras están realizadas con gran tosquedad, lo que indica su factura

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

a manos de un taller local, indígena, que manejaba repertorios de procedencia italiana, al tiempo que dificulta su exacta identificación (lám. II,II,4).

A la Francia precarolina pertenece también un Sacramentario Gelasiano realizado en el Norte de la Galia hacia el 750, y custodiado en la Biblioteca Apostólica Vaticana (lám. II,II,5). Su decoración muestra un frontispicio de arco que rodea una cruz de cuyos brazos penden la A y la Ω , símbolos del tiempo que miden. Este esquema procede de la Italia lombarda, especialmente de los motivos lapidarios y se repetirá con bastante frecuencia en la zona Norte de Francia (15).

La página está ricamente decorada a base de motivos de procedencia insular, - perlas, estilizaciones, pájaros y águilas tratados como fíbulas merovingias -, fundidas con otros netamente mediterráneos- rosetones, palmitas, cuadrúpedos, etc...En la rosca del arco, a ambos lados del busto de un personaje masculino situado en la clave (16), se disponen esquemáticos caballitos marinos acompañados por peces y otros motivos vegetales. Estos ingenuos hipocampos multicolores, son otra huella más que nos permite seguir los pasos de las pervivencias iconográficas de la Antigüedad, llegadas a Francia, como se ha explicado, a través de las fundaciones monásticas de procedencia lombarda.

Otro interesante manuscrito francés muy influenciado por los "scriptoria" insulares es el llamado "Sacramentario de Gellone" (17), obra a la que atenderemos seguidamente entre los códices carolingios ilustrados con representaciones de sirenas.



f.II,II,1. Terracota decorada. S. V-VI. Pez y langosta. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II,II,2. Terracota decorada. S. V-VI. Toro marino e hipocampo. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II,II,3. Terracota decorada. S. V-VI. Cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II,II,4. Terracota decorada. S. V-VI. Pez y cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II, II,5. Terracota decorada. S. V-VI. Cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.



f.II,II,6. Terracota decorada. S. V-VI. Tritón (?). Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée.

3. El lenguaje figurativo y literario del mar en el arte Irlandés y Anglosajón: la iconografía del thíasos marino.

Como es sabido, sólo los territorios europeos de Inglaterra e Irlanda escaparon a la dominación política del Imperio Carolingio, aunque, desde fines del siglo IX y durante toda la centuria siguiente, la influencia carolingia se dejó sentir ostensiblemente en el terreno artístico. Irlanda había quedado rezagada con respecto a Europa en lo que concierne al desarrollo urbanístico y económico, debido fundamentalmente a que no fue romanizada y a que abrazó el cristianismo en el siglo V, cuando el Imperio se derrumbaba.

Los monasterios irlandeses fueron entonces los únicos centros de desarrollo cultural. Su organización, basada en la "paruchia" -grupo de monasterios fundados por un santo y responsables todos ellos ante la casa madre-, era distinta a la del resto de Europa. La influencia cultural de los monasterios irlandeses se extendió no sólo a islas vecinas, como Islandia, sino también al continente; este hecho se debe a que algunos monjes, para mayor penitencia, rompían con todo tipo de atadura afectiva y salían de Irlanda como "peregrini". Hubo personalidades religiosas como San Colombano (543-615) que fundaron monasterios por toda Europa, entre los que destacan Saint Gall, Echternach, Bobbio o Luxeuil. Dichos monasterios serían importantes centros de intercambio espiritual y cultural entre el continente y las islas.

Más tarde, a fines del siglo VIII, los vikingos asaltaron ciertas ciudades irlandesas, incursiones que se sucedieron con frecuencia durante el siglo IX y que estaban dirigidas contra estos florecientes monasterios. Estos ataques vikingos hicieron que gran parte de la población irlandesa partiera rumbo a las costas europeas: "Irlanda, de la que casi toda su población despreciando los peligros del mar, emigra con sus cohortes de filósofos a nuestras costas" (Heiric de Autum, siglo IX).

Estos "peligros del mar" a los que aludía Heiric de Autunm marcaron, sin duda, desde la Antigua civilización Celta, a los habitantes de Irlanda. Aunque no entre de lleno en el marco cultural fijado en la presente Tesis Doctoral, es preciso abrir en este punto un breve paréntesis con algunas observaciones acerca de las fuerzas sobrenaturales del mar en el contexto del mundo celta. Quizá ningún ejemplo sea más elocuente para expresar cómo sintieron los irlandeses la fuerza de un mar destructor, grandioso y temible que un poema escrito en gaélico, de fines del siglo VII, atribuido a Roman Mac Colmain - poeta de Corte del Reino de Munster-, que es un auténtico canto al mar, mostrado en su temible inmensidad:

Una gran tempestad se agita en la llanura de Ler
hasta sus fronteras osadas
el viento se ha levantado, el fiero invierno nos ha
asesinado; ha venido por el mar,
con su lanza nos ha atravesado.
Cuando el viento parte por el Este, el espíritu
de las olas emerge,
deseando lanzarnos a las tierras del oeste donde
el sol desaparece,
en el verde mar, ancho y agreste.
Cuando el viento parte del Norte, levanta las oscuras
y salvajes olas
hacia los mundos del Sur, agitándose con el ancho
cielo en lucha,
escuchando el embrujado canto.

Este mar destructor, que dio origen a un buen número de narraciones extraordinarias y de relatos fantásticos, siguió viviendo, sin duda, en la mente y en el sentir de los habitantes de Irlanda e Inglaterra durante toda la Edad Media. A través de la literatura se aprecia que los irlandeses creían en fuerzas sobrenaturales que habitaban el mar, temibles fuerzas destructoras bien conocidas por todos; los caballos de mar (18), los barcos fantasmas (19), las gigantescas olas (20), las sirenas, (21), los tritones (22), y otros extraños seres pueblan ese terrible abismo, dueño de señores y haciendas, capaz de arrasarlo todo. El mar se presenta como una fuerza sobrenatural que ataca inesperadamente. Pero, en ocasiones figura idealizado con el aspecto de una bella mujer, una sirena, la reina

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

del mar que arrastra a las profundidades a todos los pescadores de los que se enamora (23).

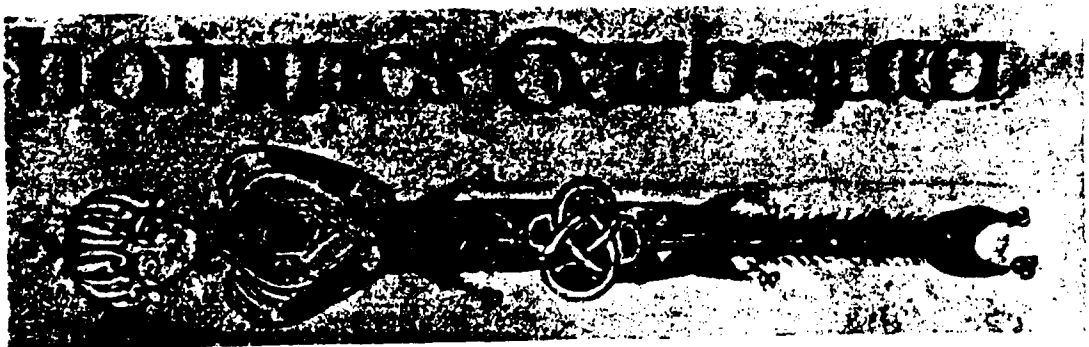
Las aguas eran consideradas enigmáticas y traidoras, incluso mezquinas, y en la mayoría de los poemas llenas de incontenible fiereza. La "Salvaje llanura de Ler" (24), era la gran destructora de los seres humanos y la más infranqueable barrera que se cernía, amenazadora, sobre los habitantes de las Islas. Las frías aguas de las costas irlandesas no permiten a un hombre sobrevivir en ellas más de veinte minutos; además, en estas costas abatidas por gigantescas olas, las pequeñas embarcaciones de madera de los pescadores -"curraghs"- no ofrecían demasiada seguridad a los marinos. El saldo son muchos hombres tragados por el mar; las salidas, incluso hoy, significan un enfrentamiento diario con la muerte. Es interesante observar la disgresión que existe entre este terrible mar del Norte y el bondadoso Nereo Mediterráneo (25), que perdió gran parte de su soberanía en favor del mandato supremo de Posidón, algo más irascible, pero sin llegar a poseer un carácter cruel o destructor.

Desde el siglo VII , los monasterios fueron los encargados de recoger esta rica herencia literaria, guardándola celosamente, hasta nuestros días. Muchas veces, los mismos monjes escribieron estas narraciones que habían sido transmitidas, oralmente, de generación en generación; y asimismo los monasterios, como únicos centros de producción artística, serían los creadores del arte que hoy llamamos irlandés, en el que, como ya se ha apuntado, ejercerían su influencia las antiguas ideas.

También las más brillantes manifestaciones de la miniatura irlandesa se vieron inundadas de motivos de origen clásico. En el interior de unos de los más representativos libros irlandeses, el Libro de Kells, realizado hacia el año 800 (Dublin, Trinity College Library), nos encontramos con la representación de dos sirenas pisciformes (26), interpretaciones, sin duda, sumamente originales del motivo.

Una de ellas, dispuesta verticalmente sobre el folio 201 r. está dotada de una doble cola marina, mientras que la segunda (f. II,II,7), ilustrando el folio 213, en sentido horizontal, parece continuar la escritura. Su cabeza y peinado son similares a los de las figuras de San Mateo o Cristo del mismo libro; los brazos cruzados en una exagerada torsión forman una especie de entrelazo geométrico triangular muy característico de la estética irlandesa, e impiden una amplia visión de su pecho. Por debajo de los quebrados codos surge una rígida cola de pez, provista de dos pares de aletas que, con dos partes bien diferenciadas, remata en forma de media luna.

El tratamiento de esta figura no podía estar más alejado del naturalismo y de la jugosidad de sus modelos helenísticos y romanos. En esta peculiar extremidad, el artista ha dado cabida al carácter ornamental tan patente en las obras insulares, como se puede apreciar en el motivo de entrelazo central que divide la longitud de la figura en dos partes iguales y que otorga cierta dosis de simetría a la sirena, cuyos respectivos pares de aletas se sitúan a la misma distancia con respecto de este motivo central.



f. II,II,7. Manuscrito iluminado. Libro de Kells. S. VIII. Sirena-peiz. Dublín, Trinity College Library.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Los anglosajones eran bárbaros procedentes de la zona geográfica que en al actualidad comprende Dinamarca, el Nordeste de Alemania y el Norte de Holanda. Soldados mercenarios al servicio de los romanos primero, y más tarde al de los británicos romanizados, hacia la mitad del siglo V, se sublevaron contra sus señores británicos y se lanzaron, en busca de tierra cultivable, a la conquista del país.

Desde los últimos tiempos romanos existió una comunidad cristiana en Britania, pero fueron pocos los avances experimentados por la misma hasta que en año 597 llegó la misión presidida por San Agustín de Kent, contemporánea a las misiones irlandesas del Norte de Inglaterra y Sur de Escocia. Fue, a partir de ese momento, cuando los anglosajones comenzaron a convertirse al cristianismo, conversión que tuvo una enorme transcendencia cultural y social y, por ende, artística.

En líneas generales, puede decirse que la iconografía y formas de los anglosajones se acuñaron con las aportaciones de la tradición celta, la Bretaña romana, la irlandesa y la tradición cristiana estrictamente mediterránea. Tras las incursiones danesas en Inglaterra (850-950), las reformas monásticas llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo X por San Dunstan, San Ethewaldo y San Oswaldo, devolvieron del país gran parte del olvidado impulso artístico.

La ilustración de libros tuvo una gran relación, tanto estilística como iconográfica, con el mundo carolingio. Las obras más brillantes de la miniatura inglesa son las conocidas con el nombre de Escuela de Winchester (Sur de Inglaterra). En Winchester se creó una sede regia, capital del Rey Edgas -un gran protector de las artes- y residencia del Obispo Aethewold (963-984). Obra capital de este momento es el Pontifical de San Ethewaldo (lám. II,II,6) (Londres British Museum Add MS 49598), que fue realizado en Winchester para este obispo hacia el año 963-964; el folio 25 de dicho manuscrito está ilustrado con la escena del Bautismo de Cristo, basada en opinión de Otto Patch, en una composición

carolingia que conocemos a través de un cofre de marfil procedente de Metz (27). Como el modelo que inspira esta composición, también la escritura es carolingia, y deja poco lugar a los recuerdos del pasado anglosajón.

La composición es, en última instancia, de origen antiguo, al igual que la personificación pagana del Jordán. El río es un anciano barbado, con pinzas y caparazón de cangrejo sobre su cabeza, que ostenta un remo y vuelca un recipiente para originar las aguas que llevan su nombre, en las que están Cristo y El Bautista. El conjunto se completa con la presencia de la Paloma del Espíritu Santo, y seis ángeles, prestos a atender a Cristo.

El marco que cobija las ilustraciones es suntuoso, y remata en los ángulos en cuatro flores esquemáticas, cuya procedencia hay que buscarla en Lombardía y en el mundo Carolingio. La policromía que anima el conjunto es realmente brillante: en ella se emplea abundantemente el oro y una rica gama de malvas, añil oscuro, rojo pálido, naranja, verde..., es una maravillosa combinación de matices fuertes y de delicados sombreados. Algunos colores fueron aplicados de forma opaca y otros, en aguadas brillantes.

A fines del siglo X se produjo una importante renovación del dibujo anglosajón que fue debida, en gran parte, a la presencia en Canterbury, del "Salterio de Utrecht" (28), que fue copiado por artistas ingleses en el "Salterio de Harley" (29). Este es una réplica de su modelo, pero con él se introdujo la técnica del trazo coloreado, para realzar los trazos dibujísticos, aportación esencialmente anglosajona. Al tratarse de una copia exacta en el "Harley Psalter" volvemos a encontrar la iconografía de divinidades marinas y fluviales, así como la cambiante diversidad del piélago, que había sido tratada de forma magistral en el Salterio de Utrecht.

NOTAS:

- 1.- En el 378 los visigodos aplastaron a las legiones romanas en Adrianópolis.
 - En Diciembre del 406 hordas de suevos, vándalos y alanos cruzaron el Rin y se extendieron por las Galias:
 - En el 410 los visigodos, al mando de Alarico, saquearon la ciudad de Roma.
 - En los primeros años del siglo V las islas británicas sufrieron el asalto de anglos, jutos y sajones.
 - En el 418 los visigodos se instalaron en el Sur de la Galia.
 - En el 436 los burgundios acabaron por asentarse en la cuenca del Ródano.
 - Entre el 450 y 451 los hunos se encaminaron a la Galia, donde fueron rechazados en el Campus Mauriacus por una coalición de romanos, francos, visigodos y burgundios.
 - En el 476 Rómulo Augústulo, emperador sin poder real, fue destronado, y Odoacro, caudillo militar asumió las funciones de gobierno, remitiendo las insignias imperiales al soberano de Constantinopla. Cfr. Mitre, E., Introducción a la Historia de la Edad Media Europea, Madrid, 1976, pp.36-39.
2. Los lombardos o longobardos fueron un pueblo de estirpe germánica que, asentados en el Danubio, abrazaron el Arrianismo. Bajo la jefatura de Alboíno invadieron Italia (568), estableciéndose en la mitad septentrional, con capital en Pavía. Aceptaron el Catolicismo a instancias de San Gregorio Magno y de su Reina Teodolinda. Subyugados por Carlomagno (768-800), acabarían por convertirse en una provincia carolingia.
3. Cfr. lám.II,III,23.
4. Hubert, J., /Porcher, J., Wolbach, W.S., La Europa de las Invasiones, Madrid, 1968.
5. La dinastía merovingia fue la primera que rigió los destinos de Francia tras la caída del Imperio Romano occidental. Fue fundada por Clodoveo (481-511), nieto de Meroveo, que le había dado nombre. En el 752 dejó paso a la dinastía carolingia.
6. Adhémar, J., Influences antiques dans l'art du Moyen Age français, London, 1939, p. 132.
7. Cfr. Costa, D., Art Merovingien (Nantes, Musée Th. Dobrée), París,1964.
8. B.A.C., 1895, p. 327, pl. 8; de la Blanchère, Carreaux de terre-cuite á figures, R.A., 1888, I, Audollent, Carthage romaine, pl. 668.

9. Truillot, Carreaux estanpées de la période byzantine. Actes du 92 Congrès des Sociétés savantes, tenu a Bordeaux en 1957, Paris, 1959.
10. Inscripciones tales como: **Aquí está la tumba del Abad Mellebande, deudor de Cristo. Aquí se viene a adorar a Cristo. De aquí vuelven consolados los fieles que vinieron cargados con el peso de sus culpas. Si alguno viene para negarse a adorar al Señor Jesucristo o para atreverse a destruir esta obra ¡anatematizado sea hasta el final de los tiempos! ...**
11. Tema de origen germánico muy repetido en hebillas de ajuares funerarios del siglo VII.
12. Hubert, J., y otros, op. cit.
13. Cfr. capítulo I-7.
14. Hubert, J., y otros, op. cit., p. 99.
15. En el "Codex Usanianus Primus", libro manuscrito de evangelios procedente de la Abadía de Bobbio, en la biblia del Trinity College de Dublín, del siglo VI, apareció por primera vez el esquema citado como frontis de un libro.
16. Este personaje podría ser un tosco retrato del autor, como sucede en otros ejemplos.
17. Abadía fundada en el 804 por San Guillermo, duque de Aquitania, situada en Saint Guilbert le Desert.
18. 1000 Years of Poetry, New York, 1949, p. 71. Poema anónimo del siglo XII traducido por Kuno Meyer: *En verano brillan los caballos de mar/ tan lejos como los ojos de Bran pueden mirar: / los ríos llevan una corriente de miel/, hasta la tierra de Manannam, hijo de Ler.*
19. García de Diego, V., Antología de leyendas, vol. 2., Labor, 1953, p. 84: "El barco fantasma del mar de Arán".
20. "La Ola gigantesca", de Lanvin, M.
21. "El soldado muerto" en Healy, J. N., Irish Ballads and Songs of the Sea, Mercier, 1971.
22. Darlas, G., The Sea Ritual, 1795-1846.
23. "El pescador del mar de Arán" en O'sullivan, S., Folk Tales of Ireland, Routledge and Kegan, 1966, p. 184.
24. Ler o Lyr es el dios del mar entre los celtas, una deidad muy próxima al Posidón-Neptuno clásico y que, como éste, suele tener por atributo un tridente. En el famoso Viaje de Bran, este Manannán Mac Lir era el "Señor de la Ilusión, que convierte el mar en un valle florido, las olas en arbustos, los peces en juguetones

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

corderos, de modo que el barco parece flotar sobre un vergel. Con sus poderes mágicos para crear ilusiones, Lir conducía a los héroes celtas al otro mundo, bajo el mar.

25. Cfr. APENDICE I- NEREO.
26. Vieillard-Troiekouroff, M., "Sirénes-poissons carolingiennes", en Cahiers d'Archeologie, 1969, p. 82.
27. Patch, O., La miniature Medieval, Madrid, 1987, f. 187.
28. Cfr. ff.II,III,15-21.
29. Bango Torviso, I., El Prerrománico en Europa, Madrid, 1990, p. 101.

CAPITULO III: EL THIASOS MARINO EN EL ARTE PRERROMANICO.

1. Introducción.

A mediados del siglo VII, los mayordomos de palacio iniciaron la reunificación de la Galia merovingia; comenzaba a formarse entonces el más extenso de los Imperios cristianos de la Edad Media, el Imperio Carolingio. La restauración imperial que tuvo lugar en la Navidad del 800 fue, en palabras de E. Mitre, "producto de la intervención de una intelectualidad occidental que no se resignaba a ver el título en manos de un soberano -el bizantino-, que no ejercía ningún control sobre Roma". (1)

El panorama político del siglo X estuvo marcado por toda una serie de invasiones bárbaras, de entre las cuales fue especialmente sangrienta la de los húngaros, que como es sabido, arrasaron con ferocidad el Imperio de Carlomagno. Los Otones (2) soberanos de Germania, salvaron la herencia cultural y espiritual del mundo carolingio, sin que se produjera ningún corte en la cultura, sirviendo de puente entre el mundo carolingio y el mundo románico (3). La unificación de la cristiandad de Occidente bajo una denominación política única y firme, -a la cual escaparon únicamente Inglaterra e Irlanda-, creó un clima propicio para manifestaciones culturales de toda índole. Entre el 780 y el 830 se produjo una importante floración cultural, principalmente en las regiones comprendidas entre el Loira y el Rin: el Renacimiento Carolingio, así llamado por ser una vuelta consciente a las obras de arte de la Antigüedad.

La Iglesia, gran depositaria de la cultura en el mundo franco, debía ser un fermento de renovación moral e intelectual; para que el clero pudiera representar

dicho papel, fue preciso que los soberanos carolingios, desde Pipino a Luis el Piadoso se preocuparon por restaurar a fondo la gangrenada Iglesia franca.

2. Cubiertas ebúrneas en los libros carolingios y otonianos.

La Reforma de la Iglesia Carolingia, no puede concebirse sin una restauración de la cultura, ya que los focos de la renovación intelectual fueron abadías y catedrales, lugares donde se redescubrió la obra de los escritores antiguos y, sobre todo, las de los compiladores: Casiodoro e Isidoro de Sevilla. Desde los primeros siglos del cristianismo, las enseñanzas cristianas se plagaron de parábolas, dada la formación alejandrina de los Padres de la Iglesia, y este hecho favoreció la pervivencia de los mitos paganos, muchos de los cuales habían sido interpretados como alegorías morales ya desde la Antigüedad. En el siglo VI se escribieron dos obras alegóricas muy significativas a este respecto: las "Moralia" de Gregorio Magno, y las "Mithologiae" de Fulgencio; a pesar de las críticas de los adversarios, dichas obras tendrían sus continuadores en la época carolingia. En el siglo VIII, el Obispo de Orleans, Teodulfo, afirmaba que "muchas verdades yacen ocultas bajo un falso velo", sentencia con la que la mitología tendía a convertirse en una "filosofía de la moral", asegurándose su continuidad en los siglos venideros.

Como consecuencia de la reproducción intensiva de textos romanos, todas las artes relacionadas con el mundo del libro fueron muy valoradas. De la ingente producción de volúmenes que aparecieron, sólo una limitada porción de los mismos fue tratada como un auténtico objeto artístico. Escribas, pintores, escultores, orfebres... se preocuparon por cuidar hasta los últimos detalles unos ejemplares convertidos en "tesoros" del arte. Tanto las encuadernaciones, realizadas en marfil y metales preciosos, como las pinturas que guardaban en su interior hacen del Códice Carolingio un "objeto de lujo" y convierten a sus promotores y destinatarios en auténticos bibliófilos, tal vez los primeros de la

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

historia. Los libros carolingios más suntuosos estuvieron, por tanto, destinados a la élite social del momento; su elaboración tenía lugar, en muchos casos, en centros privados de producción, como las obras realizadas para Carlomagno, Carlos el Calvo y otros altos cargos del Imperio.

El despertar de la actividad artística permitió a Carlomagno y a sus contemporáneos impulsar el conocimiento del Arte Antiguo. Entre el Loira y el Rin se verificó una fusión de las tradiciones antiguas y los temas del arte bárbaro; por otra parte, hay que tener presente que el Imperio Carolingio se componía de diversas provincias, cada una de ellas con sus propias manifestaciones artísticas, lo que dio lugar a una yuxtaposición y variada gama de interpretaciones estéticas. En el plano iconográfico, un gran número de ilustraciones fueron tomadas al pie de la letra de sus modelos romanos. Al tiempo, se crearon temas nuevos, propios de la época y de la nueva cultura, que, sin duda, aportó sus peculiaridades. En el seno del refinado panorama del libro carolingio, los seres míticos del mar no podían faltar, como representantes de la mitología clásica; tanto en las tapas de encuadernación como en las miniaturas que ilustran los códices podemos contemplar a personajes relacionados con los dominios marinos.

Un breve muestreo de la evolución iconográfica del thíasos marino, realizado a través de una selección de libros carolingios y otonianos, servirá para establecer, a grandes líneas, su relación con el contexto intelectual y estético en el que se forjaron. Sin embargo, es obvio que, dada la complejidad del tema, la confusión de las fuentes informativas e, incluso, las diversas y contradictorias interpretaciones propuestas, es muy difícil llegar a conclusiones axiomáticas sobre cuestiones tan espinosas como son la localización de los talleres de origen y dataciones precisas. En consecuencia, en nuestro caso, no podemos permitirnos más que una aproximación al tema y, como siempre, considerado desde el punto de vista de la iconografía.

Se puede apreciar, "grosso modo", que el mar aparece personificado como uno de los cuatro elementos primordiales del Universo. Su aspecto procede del mundo helenístico y romano: por lo común es muy similar al de los ríos helenísticos o al del Océano de los romanos (4). En la mayoría de los casos, esta personificación -masculina- del mar, forma pareja con la personificación -femenina- de la Tierra y son designados respectivamente como "mare" y "terra"; a dicha pareja se suman los símbolos del sol y la luna, que ocupan la parte alta de las composiciones, encerrados en medallones. En ningún caso se trata de un tema principal, sino de un motivo iconográfico que complementa a otros asuntos de índole religiosa.

Por lo general, las cubiertas de los libros carolingios estaban realizadas en marfil, técnica artística que había sido trabajada con mucha frecuencia en la baja Antigüedad, principalmente para la ejecución de dípticos (5), que influyeron decisivamente en las tapas de los libros que tratamos.

Desde fines del siglo IX, fue bastante reiterado el tema de la Crucifixión de Cristo para ornar dichas cubiertas eburneas; el tema aparecía rodeado por alegorías de procedencia clásica: el sol y la luna en la zona superior, y el mar y la tierra en la inferior. Entre todas las cubiertas de marfil destaca la del llamado "Libro de los Perícopes" (láms. II,III,1 y II, III, 2) de Enrique II, obra atribuida a la escuela del Palacio de Carlos el Calvo, en Reims (h. 870 aproximadamente), conservada actualmente en la Bayerische Staatbibliothek de Munich. La obra es, ciertamente, una pieza maestra de la eboraria, realizada con un virtuosismo técnico incomparable; está enmarcada por una magnífica orla de oro, esmaltes e incrustación de piedras preciosas que data de los tiempos de Enrique II (6).

La parte superior o zona celeste del conjunto está ocupada por sendos medallones dentro de los cuales aparecen las cuadrigas de Helios (Sol) y Selene (Luna); en medio de éstos, la mano de Dios Padre surge de entre las nubes. A continuación están las figuras dinámicas de tres ángeles, enviados por el Padre,

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

que sostienen paños en sus manos como aprestándose a recoger el alma de Jesucristo. Por debajo, la tierra, donde Jesús, en el centro ha sido ya martirizado en la cruz, al pie de la cual se enrosca una enorme serpiente, símbolo del pecado vencido.

A la derecha de Jesucristo Longinos le atraviesa con su lanza el costado, del que mana a borbotones "sangre y agua" -así se expresa en el texto bíblico-, recogida en un cáliz por una figura femenina, que ha sido identificada por Goldschmidt con la Iglesia (7). Un grupo de cinco mujeres enlutadas completan la escena. En el lado contrario, Stephaton da de beber a Cristo vinagre, sirviéndose de una esponja, sostenida por una caña; a su lado San Juan, que se cubre el rostro en actitud dolorosa. La ciudad de Jerusalén, efigiada como una mujer coronada con una torre y portando una bandera en su mano, entrega un disco redondo -la Tierra- al Emperador, entronizado en su palacio.

En el registro inferior tres personajes (8) acuden al sepulcro, guardado por 4 soldados romanos -dormidos- ya vacío. Un personaje alado, sentado en la piedra, les da razón de lo acontecido ("un ángel del señor bajó del cielo y, acercándose, removi6 la piedra y se sent6 sobre ella" (Mateo 28, 2)(9). Debajo del sepulcro vemos cómo "muchos cuerpos de santos que dormían resucitaron" (Mateo 27, 52), como una prefiguración del Juicio Final, escena que ha sido tratada con un extraordinario sentido narrativo y de movimiento. Finalmente, cerrando la composición aparece la roma pagana con el pecho desnudo y a ambos lados de ella las personificaciones del Mar y la Tierra.

La personificación del Mar -de Océano- está tomada, casi al pie de la letra de sus modelos helenísticos, como se observa en su cabeza, espalda y brazos, de clásicas proporciones; en cambio, resulta sorprendente apreciar cómo su abultado abdomen tiene relación con H'api, la antigua divinidad fluvial del país del Nilo, el símbolo inequívoco del espíritu fecundante de la Tierra. Este anciano Océano adorna su cabeza con una corona rematada en potentes patas de cangrejo, a guisa

de cuernos, de las que únicamente se ha conservado una. Parece vislumbrarse que en su remate, estas "chelai" representan pequeñas cabecitas de serpiente. El mar sostiene en su brazo izquierdo un cuerno repleto de plantas acuáticas, para aludir a la fertilidad y abundancia de sus dominios, y apoya el derecho en un cántaro del que mana una ondeante corriente.

La Tierra es una mujer de senos descubiertos, uno de ellos succionado por una serpiente, que ostenta el característico cuerno de la abundancia y alza su cabeza para contemplar lo sucedido en lo alto. Un borde de acantos naturalistas muy cuidadosamente trabajados sirve para enmarcar el conjunto.

La Biblioteca Nacional de París (Ms. Lat. 9383) custodia otro magnífico ejemplar eborario perteneciente a la escuela de Metz, fechable en torno a los últimos años del siglo IX (lám. II,III,3). Cristo en la cruz, situado en el eje central está rodeado de diferentes símbolos y personificaciones: en la parte superior, apoyados sobre el madero transversal de la Cruz, están sentados en actitud de trabajo los Evangelistas con sus símbolos y, en el centro, los bustos que representan el sol y la luna, con sus correspondientes coronas de identificación. A la derecha de Cristo, la Virgen y San Juan con expresivos ademanes, y a su izquierda, dos figuras femeninas identificadas por Goldschmidt (10) con la Iglesia triunfante -con banderola- y la ciudad de Jerusalén -provista de bandera y con el hacha del sacrificio en la mano, y coronada con las torres de su territorio-. Un poco más abajo aparecen las figuras de Longinos -con su lanza- y Stephaton -con la esponja- y en los extremos la alusión a la Resurrección de los muertos que se prestan a salir de sus sarcófagos.

En la zona inferior una venerable y majestuosa matrona entronizada, que ostenta en sus manos un estandarte y una bola del mundo personifica a la ciudad de Roma. A sus lados las personificaciones del Mar y la Tierra. El mar es, nuevamente, un anciano barbado que, en esta ocasión sostiene un remo y cabalga sobre un feroz monstruo de las profundidades, iconografía que sería muy habitual

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

durante la Edad Media, cuyos patrones proceden del arte clásico, aunque en la Antigüedad la cabalgadura preferente del dios del mar fueran los caballos marinos o los delfines (11). La tierra es una mujer acompañada por dos niños, la serpiente y un cuerno de la abundancia repleto de vegetales. Esta triada inferior, cuya iconografía recreamos modelos clásicos, dirige su mirada y atención al evento acaecido arriba, recordando al espectador -al cristiano-, que también ese debe ser su punto de mira.

Asimismo, un significativo ejemplar en la línea que estudiamos es el llamado Manuscrito de Verdún (lám. II,III,4), obra realizada a fines del siglo IX o principios del X en la escuela de Metz, propiedad del Museo Victoria y Alberto de Londres. La Crucifixión procedente de la Catedral de Verdún está realizada, como sus afines, en marfil, pero presenta cabujones, hoy vacíos, que antaño estuvieron ocupados por pedrería incrustada. Desde el punto de vista estilístico, se puede apreciar cómo todavía es muy patente la tradición carolingia del siglo IX, en anatomías, sentido narrativo, etc., si bien las formas se han endurecido notablemente, acusando una mayor geometrización y un tratamiento del volumen no tan naturalista.

Una cenefa de acantos sirve para enmarcar el panel central, subdividido en dos registros; de éstos, el superior y principal, encierra la Crucifixión de Cristo, mientras que en la parte inferior se han situado las personificaciones del Mar y la Tierra. Cristo crucificado, en estado de dormición y con anatomía bastante estudiada, ocupa el eje central -reforzado por los símbolos solares en la parte alta y por un monstruo serpentiforme que emerge de la tierra, a sus pies-. A ambos lados de El, se sitúan, con ponderada simetría, las restantes figuras que llenan el espacio: María y San Juan en los extremos, y entre ellos y Jesús, las personificaciones de la Iglesia -que recoge en un cáliz la sangre de la herida- y de la Sinagoga -en este caso efigiada con la misma iconografía que la Iglesia triunfante.

Más abajo aparecen, una vez más, Longinos y Stephaton con sus atributos pertinentes y, a los lados de éstos, la representación de los sepulcros de cuyo inferior se apresuran a salir algunas figuras. El reducido registro inferior está ocupado por dos preciosas personificaciones de origen mitológico, el Mar y la Tierra, que están en la actitud habitual de contemplar la escena de la zona superior.

El mar es un anciano de larguísimas guedejas húmedas y rostro de característico perfil, semejante al de Cristo. Su torso está bruscamente girado como consecuencia de la posición de su cabeza, y sus brazos resultan inverosímiles en su forzada torsión; con uno de ellos sostiene un remo en alto, mientras que el otro descansa sobre su cabalgadura. Galopa sobre un robusto monstruo marino, un auténtico Retos de la Antigüedad, provisto del rostro de cocodrilo o lobo, orejas de cánido, grandes aletas escamosas y un fantástico cuerpo que se enrosca en su parte trasera para rematar en una llamativa cola tripartita. Su aspecto es impresionante, y aún más lo sería cuando estuviesen ocupados por piedras semipreciosas los huecos orificios que presenta hoy. No cabe duda de que sería el mar, sobre tan hermosa montura, la figura mejor cuidada del conjunto.

Formando pareja con el mar, -aunque algo mermada su importancia con respecto a éste- aparece una figura de mujer que encarna a la Tierra. Los atributos que la identifican son la serpiente que se enrosca en su brazo derecho y la pareja de infantes y el ramillete vegetal del izquierdo. La Crucifixión que orna la cubierta del manuscrito de Verdún fue copiada de forma exacta en otra cubierta eburnea que se conserva, asimismo, en el Museo Victoria y Alberto de Londres (12), obra perteneciente al mismo taller eborario de Metz en la que figuras, atributos y composición se disponen de la misma manera que en su modelo.

Junto a estas obras maestras salidas de los talleres de Metz es preciso señalar la existencia de otra escuela eboraria, de gran producción, centrada en

torno a la región llamada Lotaringia (Lorena), en la que se repiten los temas y símbolos ya frecuentes en Metz. Un nutrido número de representaciones, estilísticamente menos cuidadas, subraya la importancia de dicho taller. Entre sus obras se hallan varias Crucifixiones de fines del siglo IX, divididas en registros, en las que la personificación del mar y la tierra ocupan el margen inferior del conjunto, y otras figuras y símbolos ya tratados en las crucifixiones del grupo de Metz, vuelven a hacer su aparición (13).

En relación con este centro artístico, y muy interesante desde nuestro punto de vista es una pequeña cubierta de libro, realizada en el siglo X y ubicada en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín (f.II,III,1). La sencilla crucifixión que la orna carece de las escenas secundarias que animaban las más complicadas de estas composiciones. Cristo en la Cruz está rodeado únicamente de María y San Juan. En la parte alta, los medallones con los bustos que personifican a los símbolos solares, y en la zona inferior, a ambos lados de la serpiente que se enrosca bajo la Cruz, las personificaciones de la tierra y el mar. Muy significativo es, a primera vista, el hecho de que su ubicación sea la opuesta a la habitual (mar en el lado izquierdo y tierra en el derecho). Estas personificaciones son también más simples de lo que se ha podido comprobar hasta este punto: la tierra una mujer sentada que sostiene en su mano el cuerno relativo a la abundancia; y el mar, también sentado, un anciano barbado que ostenta un tridente -atributo frecuente de Posidón en el Arte Antiguo, y excepcional en los siglos siguientes-, y una pequeña ánfora de la que vierte el agua. Sobre sus sienes luce gruesas pinzas de crustáceo.

Para finalizar con el tema de la Crucifixión en las cubiertas de libros, citemos la correspondiente a un Evangelionario de fines del siglo IX ó principios del X, conservado en Dresde (Könige Öffente Bibliothek), interesante por la temática - y la iconografía- y por tratarse de una obra de probable procedencia sajona (14). En ella aparecen dos temas principales: la Ascensión de Cristo a los cielos - encerrado en una mandorla y rodeado por los evangelistas con sus símbolos- en la parte superior, y la Crucifixión en la parte baja, rodeada por dos escenas

complementarias (15). En dicha Crucifixión vemos la mano de Dios Padre entre los ángeles, a Cristo en el eje central, y los medallones del sol y la luna a los lados de la Cruz. Longinos y Stephaton aparecen con sus atributos, rodeados por las dolorosas figuras de María y San Juan. Bajo la cruz una serpiente se enrosca en el travesaño de la misma, para continuar, sinuosa, hasta la mano de la personificación de la tierra, que asimismo, sostiene un cuerno de abundancia. Junto a ella, el mar, con un pez y un cántaro en sus manos. Todo trabajado de una forma muy ruda y esquemática, sin apenas estudio naturalista y una acusada falta de entidad real en el volumen (f.II,III,2).

Hacia el año 1000 fue realizada tal vez en Metz o Lieja, una tapa de libro de marfil que se conoce como la "Crucifixión de Aldabero" (Museo Municipal de Metz) (lám. II,III,5). El conjunto es una clara derivación de las cubiertas carolingias, si bien hay en él algunos detalles iconográficos novedosos. Rodeados por una orla decorativa vegetal, los personajes que forman el conjunto se disponen en varios registros a ambos lados del eje central marcado por la Cruz de Cristo y prolongado por una columna sobre cuyo entablamento se ha representado el pecado original y que apoya en un plinto con el retrato de busto de Aldabero. Dos ángeles agachados para recoger el alma de Cristo y los medallones del sol y la luna ocupan la zona superior. A los lados de Cristo aparecen San Juan y María y, entre ellos, otra vez más, las imágenes de la Iglesia que recoge en un cáliz la sangre manante de la herida de Jesucristo y la de la Sinagoga que se marcha rápidamente (16). Longinos y Stephaton ocupan un registro situado más abajo, zona que comparten con las arquitecturas de los sarcófagos de los que salen los difuntos resucitados. Por debajo, en el siguiente registro, están los cuatro evangelistas, tratados de forma muy peculiar con cuerpo humano y cabeza correspondiente a su símbolo del tetramorfos.

El mar y la tierra ocupan, como es habitual, la zona inferior sobre la que se asienta todo lo demás. Ambas figuras elevan su cabeza para mirar a lo alto; están realizadas con un estilo que podríamos calificar de sumario, poco elaborado y

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

hasta esquemático. El mar es un anciano barbado que sostiene un remo y cabalga sobre un gran monstruo marino provisto de orejas de lobo, aletas y cola formada por un doble serpentón de remate triple. Junto a la cola serpentiforme del ketos y, casi confundiéndose con ella, podemos advertir la presencia de otro de los atributos iconográficos frecuentes del Océano, el Cántaro, sobre el cual el anciano del mar apoya su brazo derecho. La tierra, que al igual que el mar presenta una anatomía muy poco estudiada, se reclina sobre unas rocas, y su brazo derecho está rodeado por una serpiente. Junto a ella, y sostenidos en un hatillo que porta en su mano, están dos figuritas de niños, alusivas, sin duda a la fecundidad.

El pilar del eje central está adornado de una forma muy rica. Sobre su capitel corintio, un pequeño entablamento evoca la escena del pecado original en la que se ven las figuras de los primeros hombres bajo el árbol del Paraíso: Eva cogiendo la manzana, y Adán, pensativo, con la cabeza apoyada en la mano. En el plinto de dicho pilar dentro un marco con la inscripción ALDABERO. CRVCIS. XPI. SERVUS, (Aldabero, siervo de la Cruz de Cristo), un pequeño pero cuidadosamente trabajado busto, un retrato del donante de la obra, Aldabero. (17).

Para cerrar con broche de oro esta secuencia a través de las cubiertas marfileñas con el tema de la Crucifixión, detengámonos en la célebre "Crucifixión de Tongress", (lám. II,III,6), una de las piezas maestras del Tesoro de Nuestra Señora de Tongress. La obra se realizó en Lieja entre los años 972 y 1008, en relación con el obispo Notger de dicha ciudad. Todo es finura y delicadeza en este preciso relieve en marfil, cuyas figuras principales (Cristo, San Juan, La Virgen, la Iglesia y la Sinagoga), están realizadas con un asombroso virtuosismo técnico y un canon de proporciones esbelto, que dota al conjunto de suma elegancia y no menos espiritualidad. En los cuadrantes superiores, originados por la cruz, dos ángeles se disponen a coronar a Cristo y, en los extremos pueden verse los medallones con las alegorías del sol y la luna. Bajo la cruz, los difuntos se apresuran a salir de sus moradas de ultratumba y, flanqueando esta apocalíptica

visión, aparecen las personificaciones de la tierra -ahora situada a la izquierda- y el mar -a la derecha-.

La tierra es una mujer de anatomía estilizada que ya no responde a los parámetros y cánones de belleza del arte antiguo, sino típicamente medieval; sostiene en una mano un árbol -que ha sustituido al antiguo cuerno de la abundancia lleno de plantas-, mientras una serpiente se enrosca en su brazo. Sólo son visibles el dorso y la cabeza de la personificación del Océano que ha perdido su monstruosa cabalgadura y aparece, sencillamente sentado, sobre el agua, sosteniendo dos grandes peces en las manos. Su cabeza es quizá el único detalle del cuadro en el que aún se pueden vislumbrar los modelos clásicos: está coronada por unas pinzas de cangrejo, convertidas, ya definitivamente, en prótomos de serpiente. Un pequeño cántaro, a su lado, deja salir, ondeante, el caudal del Océano.

Como se ha podido vislumbrar en líneas precedentes, las personificaciones del Océano y de la Tierra fueron comparsa habitual en muchas representaciones de la Crucifixión; aunque no de forma tan reiterada, dichas personificaciones aparecían, en otras ocasiones, insertadas en diversos temas. Ejemplo ilustrativo de ello es el "Evangelium Longum" (lám. II,III,7), trabajo realizado muy probablemente hacia el año 900 en el Scriptorium del Monasterio de Saint Gallen (Suiza), por un monje llamado Tuotilo. Las cubiertas de este evangelario, al que se refiere Ekkehardo en su "Casus Sancti Galli", muestran, en un lado la talla de Cristo en majestad, y en el otro, la Asunción de la Virgen. Tales escenas aparecen junto a labores vegetales, y encuadradas por suntuosos marcos de orfebrería con incrustación de piedras preciosas.

El estilo de ejecución difiere considerablemente del de otros talleres, tanto en el trabajo de los carnosos motivos vegetales como en el firme modelado de las figuras -envuelto en una compleja ordenación de menudos pliegues paralelos que acentúan su volúmen-, e incluso en el acusado sentido del movimiento. La tapa

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

de encuadernación presenta, entre dos paneles de acantos, a Cristo en Majestad acompañado por los evangelistas (con sus respectivos símbolos), una pareja de querubines, y las alegorías del sol, la luna, el mar y la tierra. Estas cuatro personificaciones completan una apretada composición, y aparecen, simbólicamente como dispensadores de la abundancia y la vida, es decir, de los dones de Cristo. El sol es un hombre coronado con rayos que porta una antorcha, y la luna aparece bajo el aspecto de una mujer coronada con cuernos (el creciente lunar) que lleva, asimismo, una lámpara.

Mar y Tierra, reclinados a la manera habitual en el extremo inferior de la composición, son dos elegantes figuras afrontadas provistas de sus atributos iconográficos distintivos. El mar tiene en esta ocasión el atributo que le caracteriza como Océano o río envolvente del Universo, una pequeña ánfora volcada de la que mana un escaso caudal de agua, en la que emerge el prótomo del monstruo marino por excelencia, el ketos, sobre el que este Océano personificado cabalga y se recuesta. Este tratamiento iconográfico es original y sugerente; su lectura nos hace pensar en el mar -el Océano- como un monstruo devorador, un elemento poblado por horribles peligros con los que el hombre tiene que enfrentarse.

Se mezcla aquí la tradicional iconografía de los ríos -ancianos recostados con un cántaro vertiendo agua-, con la habitual del mundo carolingio -el Océano montando sobre el ketos-, por lo que esta personificación resulta extraordinariamente interesante, tradicional y novedosa a un tiempo. La inscripción que acompaña al relieve reza así: "HIC RESIDENT XPC VIRTU TVM STEMMATE SEPTUS" (18).

En otras ocasiones, análogas personificaciones del mar y la tierra ocupan el margen inferior de cubiertas de libro que presentan otras escenas, como sucede en el caso de una obra perteneciente a una colección privada de Munich de mitad del siglo XI, procedente de la región renana, en la cual sendas personificaciones presencian y completan la escena de la Ascensión de Cristo a los cielos (19).

El "Evangelionario de Noailles" (París, Biblioteca Nacional, Cod. lat. 323) (lám. II,III,8), constituye una variante iconográfica de notable interés para el presente trabajo porque en su eburnea cubierta, bajo un Cristo entronizado entre San Pedro y San Pablo ("TRADITIO LEGIS"), aparece una personificación del mar en solitario, que no forma pareja con la personificación de la tierra, iconografía ciertamente original en este tipo de obras. El manuscrito y su tapa corresponden a la segunda mitad del siglo IX y proceden, según las opiniones, bien de la Corte de Carlos el Calvo, bien de territorio anglosajón (20).

Una sencilla moldura decorativa geometrizable enmarca el rectángulo donde vemos a Cristo entronizado que se dispone a entregar las llaves de la Iglesia a San Pedro y las Escrituras a San Pablo. Ambos apóstoles dispuestos respectivamente en la zona inferior, hacen la intención de alzarse para recoger, con un paño en sus manos, tan sagrados dones. Completando la escena, en la zona superior, hay dos ángeles que sostienen la mandorla mística, y cuyos prototipos formales debemos rastrearlos en el repertorio formal del mundo antiguo (21).

Finalmente, siguiendo el eje centro-vertical señalado por Cristo, debajo de él, aparece una personificación masculina del mar, o mejor, del elemento húmedo. Su iconografía está tomada de patrones antiguos, pero la reinterpretación de los atributos iconográficos que ostenta resulta original con respecto de sus modelos: es un anciano de forzada posición (cruza las piernas mientras gira el torso, la cabeza y un brazo) que contempla la escena acaecida en las alturas. Todavía se puede vislumbrar cuáles fueron sus prototipos anatómicos, que aparecen aquí, sin embargo, muy geometrizados. Su cabeza está tocada con un caparazón de buey de mar.

Como claros atributos de identificación, este Océano personificado a la moda carolingia, ostenta un remo, sujeto por la presión del brazo, y aferra un pez en su mano izquierda. A su rígido brazo derecho se ha enroscado una sinuosa

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

sierpe marina de elegante cabeza y remate de cola triple. La mano diestra de este venerable anciano marino ha sufrido una fantástica metamorfosis, y ha quedado convertida en una pinza de crustáceo que vuelca un pequeño cántaro del que mana el agua del Océano. La presencia del Mar en esta escena debe interpretarse, en primer lugar, como un motivo tomado de repertorios antiguos, reinterpretado según las directrices artísticas de la décima centuria. Sin embargo, la imagen mítica del paganismo, situada bajo el Omnipotente Dios del cristianismo, es una clara muestra de que la Institución de la Iglesia cristiana, simbolizada en la entrega de las llaves y las Sagradas Escrituras ("TRADITIO LEGIS"), acabó subyugando a las divinidades paganas, cuyo recuerdo aún no había desaparecido. Asimismo, el mar es, sencillamente, un elemento cosmogónico, situado bajo el cielo (Cristo), que rodea la Tierra (Apóstoles).

Otro tema que fue tratado con cierta frecuencia para decorar en relieve las cubiertas de libros fue el Bautismo de Cristo, en el que tiene cabida la personificación del río Jordán, a la manera clásica. Algunas veces la escena ocupa toda la cubierta eburnea, mientras que en otras ocasiones son varias escenas, tratadas como auténticas miniaturas, las que se suman para cubrir toda la superficie de las encuadernaciones.

Una cubierta de libro perteneciente a la colección Mayer van den Bergh (Antwerpen, Bélgica), del siglo IX (22) (f.II,III,3), presenta al río Jordán sentado, a la derecha de Cristo, vertiendo el agua de su volcado cántaro con una mano y bendiciendo al Señor con la otra. La escena se completa con la presencia obligada de San Juan Bautista y la Paloma del Espíritu Santo, figuras a las que hay que añadir tres ángeles y la mano de Dios Padre. El conjunto se enmarca mediante pilastras clásicas que soportan un dintel de ovas sobre el que cabalga un arco de medio punto con decoración relivada en el tímpano y en las enjutas.

Asimismo, en el Bautismo de una cubierta de fines del siglo IX (Munich, Staatsbibliothek, Clm. 10077)(23), el río Jordán está personificado de forma muy

similar a la anterior, sentado, haciendo brotar el agua con el cántaro que sostiene en una mano y bendiciendo a Cristo con la otra. La escena del Bautismo aparece en medio de la "Degollación de los Inocentes" y las "Bodas de Canaán" (f.II,III,4.)

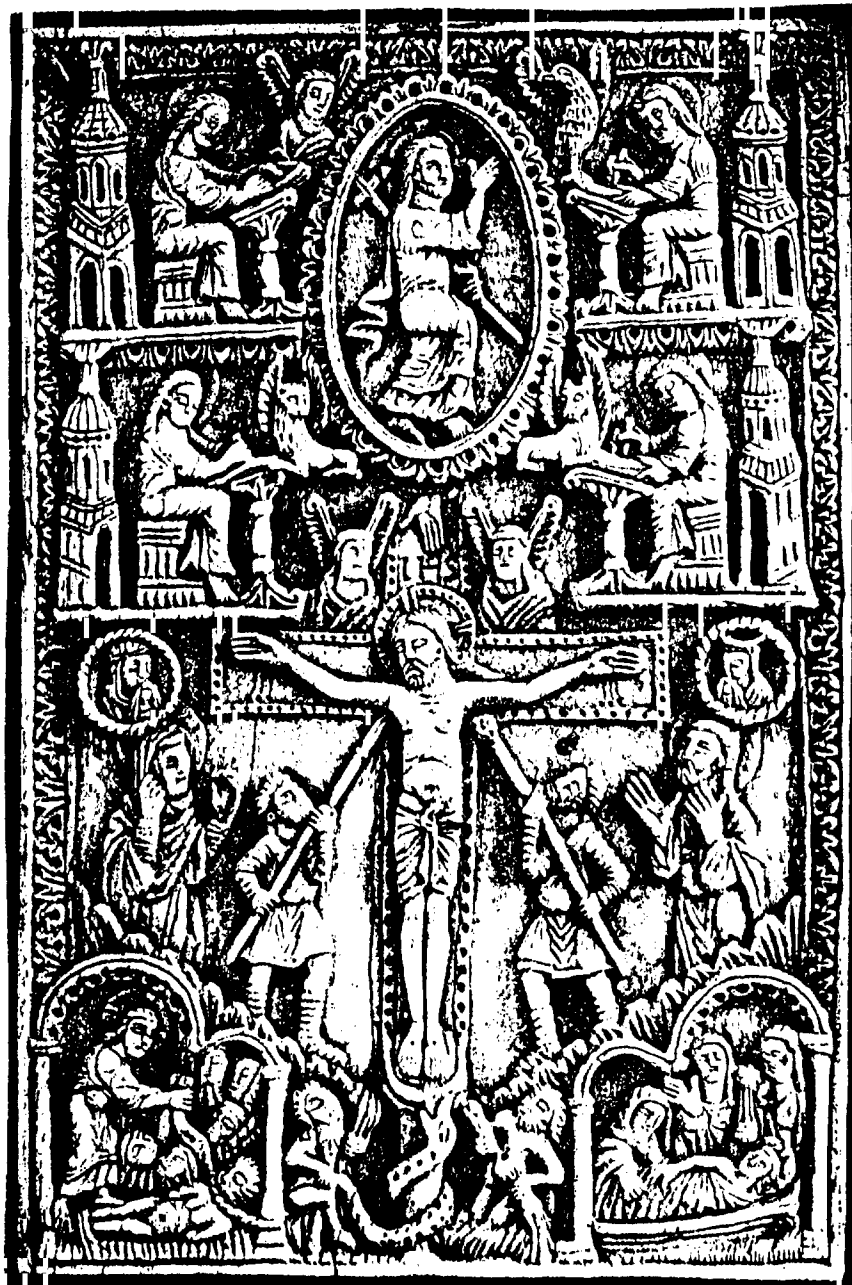
Ya del siglo X es una cubierta eburnea del grupo de Ada (Manchester, Jonh Rylands Library) en cuyo anverso se contemplan tres escenas: Anunciación, Natividad y Bautismo. La figura del Jordán ha perdido su protagonismo: aparece recostado en sus aguas, portando el cántaro en la mano, pero, su tamaño es menor que el de los restantes personajes y su lugar habitual, al lado de Cristo, ha sido ocupado por dos ángeles que esperan para secar al Señor (f.II,III,5).

El Bautismo de Cristo que presenta la cubierta de marfil de un Evangeliario conservado en el Sweitzer Landmuseum de Zurich (24) ofrece una composición totalmente simétrica, y una iconografía de excepción (f.II,III,6). La mano del Padre, la Paloma del Espíritu y la figura de Cristo constituyen el eje de simetría a cuyos lados se disponen, respectivamente, San Juan y un ángel en la parte alta, y las personificaciones de la Tierra y el Jordán en el extremo inferior. Estas dos figuras están próximas a aquellas que ocupaban la zona inferior en Crucifixiones y otra escenas ya estudiadas (25). La iconografía del Jordán es pues, análoga a la que tenía el mar, si bien el único atributo que ostenta es el cántaro del que surge su caudal.

Todavía en el siglo XII restan algunos ejemplos aislados que demuestran cómo la iconografía antigua del Jordán mantuvo su vigencia en el arte occidental a lo largo de todo el Medioevo. Así, por ejemplo, una tapa de libro procedente de Trier (Bélgica, realizada en el siglo XII y actualmente conservada en la Catedral de dicha localidad, presenta al río doblemente personificado, a ambos extremos de la composición, que vierte el caudal de sendas ánforas (26); la duplicación del personaje obedece posiblemente a la rigurosa simetría románica.



f. II, III, 1. Cubierta ebúrneá. S. X. Crucifixión. Berlín, Kaiser Friedrich Museen.



f. II, III, 2. Cubierta ebúrneá. S. IX-X. Crucifixión y Ascensión. Dresde, Königl Öffentl Bibliothek.



f. II, III, 3. Cubierta ebúrnea. S. IX Bautismo de Cristo. Antwerpen, Coll. Mayer van der Bergh.



f. II, III, 4. Cubierta ebúrnea. S. IX-X. Bautismo de Cristo. Munich, Sttats Bibliothek.



f. II, III, 5. Cubierta ebúrnea. S. X. Bautismo de Cristo. Manchester, John Rylands Library.



f. II, III, 6. Cubierta ebúrnea. S. IX-X. Bautismo de Cristo. Zurich, Schweitzer, Landmuseum.

3. Iluminación de códices carolingios y otonianos.

Prosiguiendo ahora nuestro recorrido a través de los libros carolingios y otonianos, abramos sus tapas y pasemos a examinar las pinturas que ilustran su interior. También en estas miniaturas encontramos huellas de la iconografía de las divinidades del mar: la personificación masculina del mismo, que forma pareja con la personificación de la tierra, o el genio del río Jordán que presencia las escenas del Bautismo de Cristo.

La primera obra que llama nuestra atención es una página miniada con la Adoración del Cordero, perteneciente al "Codex Aureo de San Emerano de Ratisbona", realizado hacia el año 870 en la Escuela de Carlos el Calvo, probablemente en S. Denis. Conservada en la Bayerische Staats Bibliothke de Munich, la escena muestra la Adoración del Cordero según la visión apocalíptica. El "Codex Aureus" fue escrito para Carlos el Calvo por los hermanos Beringar y Linthard en el 870, pero debe su nombre a que en el año 893 fue donado a la Abadía de San Emerano de Ratisbona, por el emperador Arnulfo (27). El manuscrito contiene los cuatro evangelios con sus prólogos y prefacios, así como tres poemas dedicatorios al final, la fecha y los nombres de los escribas. Al principio, se encuentran las tres miniaturas más importantes del conjunto: El trono de Carlos el Calvo, la Adoración del Cordero y el Cristo en Majestad. En opinión de Beckwith (28) el Códice Aureo de S. Emerano debió haber sido proyectado (ideado, pensado) por Carlos el Calvo, para evocar las glorias de Constantino y Teodosio, y para rivalizar con las riquezas de los bizantinos.

La miniatura de la Adoración del Cordero se desarrolla en una órbita celeste, situada por encima del Mar y la Tierra, representados por personificaciones inspiradas en modelos antiguos, y enfatizando su sentido cósmico. El mar (lám. II,III,9) es un personaje masculino de larguísimos y enroscados cabellos negros y rostro expresivo, que aparece sentado sobre las azules ondas; tiene el torso descubierto y está ataviado con un manto dorado de

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

movidos paños que cubre sus piernas. Sostiene un remo en su mano derecha, y en la izquierda un cántaro del que brota el agua. Desde su cuello y traspasando su oído diestro surge un extraño apéndice difícil de identificar, pero, sin duda, una reinterpretación de algún atributo iconográfico, tal vez las alas del Hermes-Mercurio clásico.

La Tierra es una mujer que se asienta sobre grandes piedras; su desnudo torso presenta grandes y caídos senos, símbolo de la maternidad, y sostiene sobre sí dos cuernos de la abundancia repletos de dones. En el interior de la órbita celeste, los 24 ancianos, se han levantado de sus tronos con vigoroso movimiento para ofrecer sus coronas al cordero, situado dentro de un medallón formado por esferas multicolores, en un intenso cielo estrellado y animado por el Arco Iris.

Otro valioso ejemplar en la línea iconográfica que estudiamos es el "Sacramentario de Metz" (29), pergamino de la Escuela de Carlos el Calvo, ejecutado hacia el 870 aproximadamente, y conservado en la actualidad en la Biblioteca Nacional de París (Ms. lat. 1141). El folio 6r. del citado manuscrito - compuesto por 10 folios- muestra una ya clásica composición carolingia que representa a Cristo en Majestad con serafines en la zona superior y personificaciones de Oceanus y Terra en la inferior.

Muy similar a la anterior, señalemos otra miniatura del Siglo IX guardada asimismo en la Biblioteca Nacional de París (Cod. lat. 1141), en la que Cristo, dentro de una mandorla, está acompañado por una pareja de serafines que ocupan los ángulos superiores de la composición, y por las personificaciones de Océano y Terra, dispuestas sobre los ángulos inferiores del cuadro (lám. II, III,10). El Océano de este Códice es un personaje de expresivo gesto, similar al que aparece ilustrado el Códice Aureo de S. Emerano. Sus atributos son: un pez y un cántaro, asidos con sus manos. Se reclina sobre un monstruo marino para contemplar, en lo alto, la Imagen de Cristo. La personificación de "Terra" que le

sirve de pareja es una figura femenina que se reclina en el mundo vegetal, amamantando a dos niños.

De la misma manera que la tradición cultural y artística tuvo una continuidad, desde el mundo carolingio al de los ottones, la secuencia iconográfica iniciada con Carlomagno y sus sucesores, tuvo, también, su lógica consecución, sin apenas variantes, durante los siglos décimo y undécimo, tal como se ha podido advertir en las tapas de los libros estudiados y como sucede, asimismo, en las miniaturas de los códices que a continuación se tratarán. En ellas, otra vez más, los seres del mar, y en concreto su personificación, o el río Jordán efigiado se retoman de forma repetida.

La obra más significativa de las encargadas por el Abad Bernward es el Libro de los Evangelios, conservado actualmente en la Catedral de Hildesheim, de principios del siglo XI, en el que el donante se hizo representar delante de un altar. El manuscrito estuvo originalmente dedicado a la Catedral, antes que posteriormente se hiciese con él un presente para S. Miguel. Parece que las fuentes que sirvieron de modelo fueron las formas del Libro de los Evangelios carolingios de Praga. El carácter simbólico y especulativo que es común a las miniaturas de los manuscritos del Abad Bernward encuentra aquí su manifestación más impresionante en la gran miniatura que ilustra el comienzo del Evangelio según San Juan: "In Principio erat Verbum.." (folio 174) (lám.II,III,11). En la parte superior, la Visión Apocalíptica: Cristo entre los arcángeles, el Cordero y el Libro sobre las rodillas; debajo la Visión terrenal, personificada por Oceanus y Terra. Entre los dos, el pesebre y el Verbo hecho Carne (30).

Océano es un personaje de largos cabellos y grisácea barba, que recuesta su esquemático cuerpo sobre el lomo de un ketos sumergido en las aguas, del que sólo emerge la cabeza a la superficie. Con la mano derecha sostiene un cántaro que vierte al mar su contenido, bajo el cual aparecen dos peces afrontados. Sobre su cabeza, Océano ostenta un par de alas, atributo propio del Hermes-Mercurio

de la mitología clásica, que han venido a sustituir, sin duda, a causa de un error de interpretación iconográfica, a las habituales pinzas de crustáceo que le coronan, si bien, como vimos en los mosaicos romanos del Bajo Imperio, la oceánida Tetis, solía llevar atributos semejantes. Otra particularidad del personaje es la túnica que, desde su hombro derecho y oculta por la espalda, cubre las piernas con unos pliegues que semejan las caracolas marinas.

La figura de la Tierra, también algo extraña en cuanto a ejecución y atributos, cobija en su seno dos pequeñas figuritas femeninas y porta un emblema vegetal en el que se enrosca la serpiente que generalmente forma parte de su comparsa. El decorado ornamental del manuscrito está estrechamente ligado con el Arte de los primeros "Scriptoria" sajones, y especialmente con el Códice de Praga.

Algunos años mas tarde se realizó para la Catedral de Bamberg (Colonia) un Evangeluario conservado actualmente en la Sttats Bibliothek de dicha localidad (ms. Bibl. 94). Entre las miniaturas que adornan el principio del Evangelio según San Juan (folio 154 v^a) (lám.II,III,12), en las cuales sorprende la gran fuerza inventiva del conjunto. Cristo, escoltado por los querubines, preside, bendiciendo, una gran composición, sentado en el trono encima del globo terrestre. El interior de dicho globo terráqueo está dividido en dos mitades en las que aparecen la Adoración de los ángeles que sostienen el trono (parte alta), y la Idolatría y la Redención (parte baja), mientras que los márgenes externos del mismo -en forma de cuarto lunar- están ocupados por las Alegorías del Sol, la Luna (parte alta) y el Mar y la Tierra (parte baja), acompañados de inscripciones con sus nombres -de las que únicamente restan hoy las de la parte baja- .

La personificación del Mar es un hombre de rostro bien cuidado y angulosa anatomía, desnudo hasta más allá del ombligo. En su brazo derecho levantado sostiene un pez de gran tamaño, mientras que su mano derecha se ha metamorfoseado en una cabeza monstruosa -tal vez de sierpe marina- de cuya

boca mana el caudal que forma el Océano. Este caudal forma a su vez, la quebrada pierna del dios del mar cuyo extraño pie más bien parece una aleta pisciforme.

La figura de Terra, de idéntica postura a la del Mar, es, sin embargo, bastante más sencilla desde el punto de vista iconográfico. Desnudo el torso, muestra grandes senos bien delineados, y con el brazo levantado -el izquierdo por tratarse de una figura complementaria de la del Mar- sostiene a un infante. En la parte superior figuras humanas -masculina y femenina respectivamente- sostienen sus correspondientes astros -sol y luna- con la mano, convirtiéndose en alegoría de los mismos.

a. El thíasos marino y las sirenas-pep.

Quizá sea el tema de las sirenas, por su singular atractivo, el que haya sugerido un mayor número de investigaciones científicas y de narraciones literarias, entre los temas relacionados con el mar. Abordar tema tan complejo de un modo global es, por lo tanto, algo que desborda el marco de la presente Tesis, en la que sólo se pretenden analizar sus variantes iconográficas y simbólicas, y siempre en relación con el "thíasos" marino.

En la Antigüedad grecorromana, sabido es, que las sirenas se representaron, generalmente, bajo la apariencia de mujeres-ave, símbolo de las sugestivas y falaces tentaciones que acechaban al hombre en el mar; con sus dulces cantos atraían a los navegantes que pasaban por los parajes que ellas habitaban. Los barcos se acercaban entonces peligrosamente a la costa rocosa de la isla y zozobraban; entonces las sirenas devoraban a los imprudentes (31).

Sin embargo, la apariencia más difundida en el Medievo, fue la de la sirena-pep, de una o dos colas, como más adelante veremos. El origen de este prototipo

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

formal hay que buscarlo en el Próximo Oriente Mediterráneo donde, ya en el primer milenio antes de nuestra era, hallamos seres divinos que son mitad humanos, mitad pisciformes (Oannés), como demuestra un Relieve Asirio del Palacio de Khorsabad (lám.II,III,13), fechable en el Siglo VIII a. C., que se conserva en la actualidad en el Museo del Louvre.

Desde el Oriente, estos seres pasarían al repertorio ilustrativo de la mitología clásica. Como vimos en la Primera Parte de este trabajo, muchas criaturas asociadas al reino mítico del mar, adoptaron esta forma: Nereo, Tritón, los Tritones...; sólo en ocasiones excepcionales veíamos aparecer a las tritonisas, y ya en la época tardía, cuando su sentido era únicamente ornamental. El mundo clásico forjó, además, un ser monstruoso, llamado Escila (32), emboscado en el Estrecho de Mesina, cuya fisonomía se caracterizaba por tener aspecto femenino hasta la cintura, de la que salían seis feroces perros de devoradoras fauces, y una potentísima cola de pez. Escila era, en definitiva, la horrible personificación del gran peligro que acechaba a cuantos navegantes surcaban aquellas aguas: un tremendo remolino capaz de devorar, como los fieros caninos que surgían de su cintura, a barcos y a hombres. Es muy posible que los diferentes elementos constitutivos de la compleja iconografía de Escila, y, sobre todo, su condición femenina, influyera en la evolución formal de las sirenas. Conocidos episodios de la Odisea fueron el de la victoria personal de Ulises ante la tentación de las sirenas, y frente al feroz ataque de Escila (33).

Por otro lado, autores como Odette Touchefeu -Meyner ("De quand date la seréne-poisson") (34) sostienen que la sirena fue representada como mujer-pezuja ya en el ámbito romano de los siglos II y I a.C., hecho que, aunque parece probable, hay que considerar como excepción dentro del panorama general del Arte Antiguo. Dicha autora fecha la aparición de la mujer-ave en la primera mitad del siglo VIII a.C., haciendo constar que este prototipo pervivió a lo largo de la Edad Media, aunque, poco a poco, tuvo que aprender a convivir con la sirena-pezuja, citada por primera vez en el tratado "De Monstris", del siglo VI a. C.

Sin embargo, es opinión mayoritaria que la imagen de sirena pisciforme no se generalizó hasta los siglos XI y XII, lo que es inexacto como bien demuestra Odette Touchefeu-Meyner y hemos podido comprobar todos cuantos nos hemos adentrado en el tema. Los más directos antecedentes de los prototipos románicos son las tritonisas del thíasos helenístico-romano, y las sirenas-pep de la época carolingia, sin olvidar algunos curiosos ejemplares presentes en ámbitos culturales tan distintos como el mundo irlandés o el copto.

Odette Touchefeu-Meyner presenta dos elocuentes piezas arqueológicas correspondientes a épocas muy alejadas entre sí (siglo II a.C. y s. II d.C.) y que, sin embargo, se complementan, ya que en ambas, aparece un mismo tema decorativo: el famoso pasaje del Canto XII de la Odisea en el que se narra la seducción de Ulises por la hijas de Aqueloo, representadas como mujeres dotadas de cola de animal marino, emergiendo de entre las olas. Una de estas piezas es una lámpara romana, actualmente en el museo de Canterbury, fechable en el siglo II d.C. (láms. II,III,14 y II, III, 15). Ejemplar de autenticidad discutida, aún cuando su estampilla CIVN BIT está recogida en el C.I.L. (35), se ha visto revalorizada por el testimonio ilustrativo de la segunda pieza citada: un cuenco megárico, hallado en 1947, en las excavaciones del Agora de Atenas (Atenas, Museo Arqueológico Nacional), que ha sido fechado entre los años 197 y 146 a.C. Lo verdaderamente sorprendente del caso es que, como anunciábamos, el tema que decora sus paredes, es el mismo de la lámpara de Canterbury.

Atendiendo a esta singular coincidencia, Odette Touchefeu-Meyner viene a demostrar que el tipo de la sirena-pep, muy cercana iconográficamente a las tritonisas, ya no tiene la menor relación con la monstruosa Escila o la feroz Caribdis (nunca representada gráficamente). En ambos ejemplares las figuras que aparecen son, evidentemente, sirenas, ya que protagonizan el conocido episodio de la tentación de Ulises. Su presencia, ya a partir del siglo II a.C. parece demostrar que desde época helenística, los prototipos iconográficos de algunos seres marinos habían sufrido notables contaminaciones y variaciones. Siguiendo

siempre el criterio de la citada autora, es muy posible que el proceso de la evolución de las sirenas homéricas, fijas en las rocas y muy próximas en su concepción a las sirenas funerarias (36), corriera paralelo a la evolución que, por transmisión oral, sufrieron los diferentes episodios de la Odisea (desde el siglo VII a.C). Así, poco a poco, las sirenas se despegaron de sus puestos fijos (islas o rocas) para posarse en las olas, y se incorporaron, como seres pisciformes, al cortejo de Posidón.

En el célebre Stamnos de Vulci (Londres, British Museum) (lám. II,III,16), en el que se representa la conocida escena de Ulises y las sirenas, vemos que dos de éstas se yerguen inmóviles sobre las rocas por entre las cuales pasa la nave, mientras que la tercera, despechada por el fracaso, se arroja al mar. Este punto es muy significativo, y, sin duda, dio origen a la leyenda posterior de la ciudad de Partenope. Según la tradición, no fue sólo una sirena la que se arrojó al mar, sino las tres. Sus tres cadáveres flotaron a la deriva sobre las olas; más tarde fueron recogidas y enterradas en distintos puntos.

En el Golfo de Cumas fue enterrada Partenope, en memoria de la cual se fundó la ciudad que llevó este mismo nombre. Pero, además, con los años, la leyenda se complicó más: a Cumas había llegado Partenope, no muerta, sino viva y a nado. Como recuerdo de este episodio, en las monedas de la ciudad aparecía una figura femenina sedente, como símbolo de la ciudad, y a sus pies otro personaje femenino, que se acercaba a la orilla a nado, mostrando únicamente su busto desnudo entre las olas. Todo hace suponer que se trataba de una figura semejante a la que aparece en las piezas citadas.

La metamorfosis que se obró, tanto formal como simbólicamente, fue lenta; tras un breve abandono durante la época de las invasiones bárbaras, el tema se retomó, como tantos otros, en el marco artístico merovingio y carolingio, donde precisamente se fraguaron los cambios que darían fruto -ya maduro- en el siglo XII. A lo largo de esta secular andadura, formas e ideas experimentaron

transformaciones lógicas de todo punto: si tomamos como punto de partida, por ejemplo, una sirena-ave del Dypilon de Atenas, realizada en el período del clasicismo griego, sólo tenemos que alargar su cola y enroscarla, para convertirla en la sirena que podríamos llamar mujer-ave-pezu del Sacramento de Gellone (37). El paso siguiente en esta evolución convierte a algunas sirenas en seres que son un híbrido de mujer y pez, idea que prevalece en la mente asociada al término de sirena; esta fue la forma que tuvo más aceptación en la Edad Media, alimentada por un buen número de textos literarios.

En el plano simbólico era, asimismo, fácil y lógica la asociación entre tentaciones, encanto, peligros y muerte, con el pecado; la Iglesia sacaría partido de tales ideas para sus enseñanzas moralizadoras como se expresa en la literatura de la época: *"Así, los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces, cuando los encantan las faltas de delicadeza, los rasgos de ostentación, o los placeres, o cuando se vuelven licenciosos ... Pierden todo su vigor mental, como si estuviesen sumidos en un profundo sueño, y, de pronto, el ataque arrebatador del enemigo cae sobre ellos"* (38).

Desde el LIBER MONSTRORUM (S. VI) (39), obra de probable origen anglosajón, las fuentes literarias mencionan tanto a las sirenas-pezu como a las sirenas-ave. Estas criaturas llenas de encanto fatal, asociadas por la Iglesia al pecado de la carne, aparecerían en gran número de obras de arte, de forma sistemática hasta los últimos días de la Edad Media (40). Como ha señalado Jacqueline Leclercq (41), los estoicos encontraron en el tema un pretexto para resaltar las virtudes morales de Ulises, y los Padres de la Iglesia convirtieron a las sirenas en el símbolo universal de las tentaciones terrestres, a las que el cristiano se debía resistir. La Edad Media, y sobre todo el siglo XII, es el momento en el que se produjo la definitiva mutación (tanto formal como simbólica), y fue la sirena-pezu el modelo iconográfico más utilizado desde la óptica de la Iglesia; no obstante, la sirena-pájaro del mundo clásico no cesó de representarse durante el Medioevo.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

La sirena fue, durante los períodos Prerrománico y Románico, un componente más del cortejo de las divinidades marinas. Su tardía integración al conjunto no menoscabó su protagonismo, sino que, muy al contrario, pasó a ser el personaje que adquirió más relevancia dentro del mismo. Entre los siglos VIII y X, una nutrida serie de miniaturas, a las que habría que sumar terracotas y frescos representan a las sirenas de cola pisciforme, ya desde este momento más numerosas que las sirenas-ave. Bizancio y el Mediterráneo Oriental siguieron siendo fieles, a la tradición antigua de la sirena-ave mencionada por el *Physiologus*: "*Son unas criaturas mortíferas constituidas como seres humanos desde la cabeza hasta el ombligo, mientras que su parte inferior, hasta los pies, es alada*", ignorando, por lo general, a la sirena-pep. Por el contrario, la sirena-pep, sale a la luz con frecuencia, en el Imperio Carolingio, especialmente en la decoración de manuscritos. Incluso "una sirena-pep ilustra el capítulo de las sirenas del *Physiologus* de la más clásica escuela de Reims, en flagrante contradicción con el texto". (42). Y como igualmente, ha señalado May Vierllard- Troiekouroff, la sirena-pep ilustra el capítulo correspondiente a la Serra en el *Physilogus* de Bruselas (f.II,III,7). En opinión de la citada autora, estas sirenas-pep conservan el carácter de divinidades de las aguas, y suelen aparecer acompañadas por peces y por otros seres sacados de la mitología marina.

El "Sacramentario de Gellone" (París, BN. lat. 12048) fue realizado en la diócesis de Meaux (Iglesia de Santa Cruz) en los años finales del siglo VIII (790-795) y debe, por tanto considerarse como una de las primeras obras carolingias si bien fuertemente influida por los "Scriptoria" insulares (lám. II,III,17). La obra comienza con una página en la que aparece representada, junto a iniciales y letras ornadas, la Virgen María, dotada de un curioso aspecto oriental por su tocado puntiagudo, que sostiene un incensario en su mano derecha y una cruz en la izquierda. Como ha sugerido May Vieillard- Troiekouroff (43), podría estar en actitud de exorcisar a una no menos curiosa figurita: una sirena de largos cabellos que trata de acercarse a la Virgen, y aproximarse así al pez que forma la curva de la letra D (DNI), y que le sirve de fiel acompañante acuático (44).

Como se ha señalado en líneas precedentes, esta sirena del folio I verso del pergamino de Meaux es muy interesante desde el punto de vista iconográfico porque en su forma se aúna un cuerpo semejante al de un ave acuática, con la cola pisciforme enroscada y provista de aletas.

Asimismo en el folio 51 v^o del mismo manuscrito, al principio del prefacio del Jueves Santo, la V y la D de "Verum Dignum" del inicio, están constituidas por una sirena-pep encantadora, que pudiera ser alusión a los crímenes del mundo borrados por el Santo Crisma y el Diluvio (f. II,III,8) (45). La figura presenta largos y sinuosos cabellos y una cola escamosa que forma un nudo. Un pequeño pep pasa a través del serpentón de la cola reemplazando el guión de abreviación.

El "Salterio de Saint Riquier", también llamado de Carlomagno (París, BN. lat. 13159) (f. II,III,9) es obra realizada con anterioridad al año 800 (46). En el folio 13 v^o, una sirena con las ondulaciones de su cola constituye la D inicial y simboliza la "Mundi depravatio pessima" (la peor depravación del mundo), título del Salmo XIII, cuyo contenido se aviene perfectamente con los cantos peligrosos de las sirenas. Esta atractiva ilustración del Salterio de Saint Riquier es una no menos interesante muestra iconográfica: sostiene con sus manos alzadas dos mechones de su rubio cabello, mientras su larga cola, plagada de ornamentos de origen insular, se divide finalmente en dos escamosas colas de delfín que discurren paralelas. Dados tales atributos se puede considerar este ejemplar como el inmediato antecedente de la sirena-pep de doble cola que sostiene sus cabellos con las manos, la más típica representación de las sirenas de los tiempos románicos (47), si bien la distancia formal existente es enorme.

Otra elocuente manifestación pictórica sobre pergamino es el "Salterio Sttutgart" (Sttutgart Bibliothek), realizado posiblemente en Saint-Germain-des-Prés, hacia el 830 (48). En esta obra se pueden contemplar varias escenas de

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

barcos (lám. II,III,18) y de temática mitológica marina, en las que los abundantes recuerdos de la iconografía clásica se aúnan con no pocas huellas del mundo bárbaro. El folio 79 vº muestra a Jonás arrojado a la ballena (lám. II,III,19) para ilustrar el Salmo nº 68:

*"Sálvame ¡Oh Dios!
porque las aguas han entrado
hasta el alma
Húndome en profundo cieno
donde no puedo hacer pie
me sumerjo en aguas profundas
y me arrastra la corriente"*

Jonás es arrojado desde un barco ocupado por tres pasajeros, a un gran "Ketos" del abismo que recibe el desnudo cuerpo entre sus fauces. El cuerpo del monstruo marino se enrosca dos veces, de forma similar a la de los sarcófagos y pinturas paleocristianas, para rematar en una cola tripartita repleta de ramificaciones. El artista no ha olvidado señalar las aletas que se adhieren a su serpentiforme anatomía, así como las garras delanteras, dotadas de unas terroríficas pezuñas. La cabeza del cetáceo sigue los modelos iconográficos fijados desde hacía siglos. Junto a la barca, una figura femenina de negros cabellos emerge de las profundidades y hace sonar un "aulós". Puede denominarse sirena, o tal vez tritonisa por el instrumento que sopla; en cualquier caso, se trata de una divinidad secundaria del cortejo poseidónico que denota el conocimiento de las fábulas antiguas, así como de sus representaciones artísticas. En este contexto del Salmo 68, su presencia se debe de interpretar como testimonio de que el mar y sus habitantes -los seres de la mitología clásica- van a presenciar un acto sobrenatural. El folio 117 vº del mismo salterio (f. II,III,10) ilustra las alabanzas del Señor de todos los Dioses expresas en el Salmo número 94:

*"Porque Dios es grande es Yave,
Rey sobre todos los Dioses,
que tiene en sus manos las profundidades de la tierra
y cuyas son también las cumbres de los montes.
Suyo es el mar, pues El lo hizo;
suya la tierra, formada por sus manos".*

En dicha miniatura aparece el salmista y los fieles dando gracias a Dios en medio de las montañas, donde resplandece con sus rayos una personificación del sol. A la derecha, una personificación de la tierra madre. Esta es una figura de pecho desnudo y largos cabellos que sostiene en su mano un cuerno de la abundancia; a la izquierda una sirena con ondeante cola de pez y varias aletas, el pecho igualmente desnudo, los cabellos sueltos y tocada con un curioso gorro frigio simboliza el mar. La sirena, recostada sobre las ondas marinas, está acompañada por cinco peces y una langosta, y hace sonar un cuerno como en la escena precedente, tal vez en esta ocasión para rendir gloria a Dios.

Finalmente, para ilustrar los versículos 23-30 del Salmo 106 el mismo salterio ha vuelto a servirse de figuras de la antigua mitología clásica:

*Los que surcan el mar en las naves
para hacer su negocio en la inmensidad de las aguas,
también estos vieron las obras de Yavé
y sus maravillas en el piélago.
El mandó surgir un viento huracanado
y levantó las olas.*

*Subían hasta los cielos y bajaban hasta los abismos.
El alma de ellos se derretía por el mal.
Rodaban y vacilaban como ebrios,
y toda su pericia se desvanecía
y clamaron a Yavé en su angustia,
y los libró de sus apreturas.
Tornó el huracán en Céfiro,
y las olas se calmaron.
Alegráronse, porque se habían encalmado,
y los guió al deseado puerto".*

La escena, pintada en el folio 124 v^o del manuscrito (f. II,III,11) muestra un cielo tormentoso y unas aguas muy agitadas por el viento. En un barco de vela cuya proa es una cabeza de monstruo marino aparecen 3 personajes acompañados por Cristo -identificado por el nimbo de su cabeza- que calma la tempestad dirigiendo su bendición a las aguas. En el tumultuosos oleaje nadan varios

monstruos marinos y una sirena-pep, tocada con gorro frigio, que hace sonar su caracola, muy semejante a la que ilustra el folio 117 vº.

El "Physiologus de Berna" (Berna, lat. 318), uno de los más bellos manuscritos pintados de la Escuela de Reims, fue realizado en el segundo tercio del siglo IX (49). La obra se inspira en modelos antiguos, como el Salterio de Utrecht o el manuscrito Astronómico de Leyde, y es el más antiguo Physiologo ilustrado que nos ha llegado hasta la fecha. En el folio 13 vº, y en contraposición al texto en el que se describe una sirena-pájaro, aparece una graciosa sirena-pep con cola de delfín, afrontada con un centaruro (50); ambas figuras parecen conversar entre sí y tienen cada uno en la mano una rama de olivo. Están situadas sobre una playa, bastante recortada al borde del mar. En lo más profundo de la cala hay un barco más pequeño que la sirena, aunque aparece en primer plano. El tratamiento de esta escena, sobre un fondo azul oscuro, enmarcado de vermellón, está realizado "a la antigua". El modelado de los cuerpos, la transparencia del agua, así como los juegos de luz y sombra nos introducen en un ambiente netamente mediterráneo, bien distinto del que se podía contemplar en el Sacramentario de Gellone o el Salterio de Saint Riquier.

Un siglo más tarde, y ya dentro de la cultura otoniana de la región del Mosa, volvemos a encontrar un manuscrito inspirado en modelos antiguos. Nos referimos al Physiologus procedente de Saint-Laurent de Lieja, conocido como el "Physiologus de Bruselas" (Bruselas, lat. 10074) (51). El texto del capítulo de las sirenas está ilustrado de acuerdo con la iconografía clásica de las tres sirenas-pájaro (f. II,III,12). Sin embargo, el capítulo correspondiente a la Serra (52) está iluminado con la representación de una sirena-pep alada (f. II,III,7), (folio 142 vº) que sale volando de un mar surcado por un barco en el que duermen sus cuatro ocupantes.

La Serra, animal igualmente peligroso para los navegantes, aparece en esta ocasión con una fisonomía muy próxima a la sirena del Physiologus de Berna, ya

mencionado (53). Delante del barco, la Serra sale del mar y eleva graciosamente sus brazos de cada uno de los cuales surgen dos parejas de alas. Tiene grandes senos y, por debajo del ombligo su cuerpo se torna en una serpenteante cola de pez bordeada de perlas y rematada en un decorativo florón. También en este ejemplar la fuente de inspiración es el mundo clásico, y el dibujo realizado a plumilla presenta pocos recuerdos barbarizantes.

Como es sabido, la miniatura española de la décima centuria está representada, de modo brillante, por los llamados Beatos, en los que se relata y figura el relato apocalíptico. En tales obras no fue frecuente la representación de los seres míticos del mar, que, como ya señalamos, suele aparecer como un río envolvente del Universo; sin embargo, hemos podido constatar que, al menos en uno de ellos, el "Beato de Gerona" (Museo Diocesano de la Catedral de Gerona. Ms. 7), obra realizada en el monasterio leonés de San Salvador de Tábara hacia el año 975, está atestiguada la presencia de una sirena, sin duda debida a la notable influencia carolingia -especialmente del Salterio de Utrecht-. El folio 2 r muestra a Cristo en Majestad, rodeado por el tetramorfos, y sosteniendo en su mano un pequeño globo terráqueo. Una mandorla de forma romboidal sirve para enmarcar a Cristo, y de ella pende una pequeña figurita de sirena, como representación del mar, que completa la escena (láms. II,III,20 y II,III,21)

b. Motivos marinos y fluviales.

Junto a las personificaciones del mar o la representación de sirenas ya estudiadas, las pinturas que iluminan los libros carolingios y otomanos están plagadas de otros temas en los que vuelven a aparecer improntas y vestigios de la tradición mitológica antigua.

*"Este es el mar, grande, inmenso;
allí reptiles sin número,
animales pequeños y grandes
Allí las naves se pasean,
y ese Leviatán que hiciste para tí". (Salmo 103).*

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Ilustrando este hermoso pasaje bíblico, encontramos en el Salterio de Sttutgart, la miniatura del folio 110 vº (f. II,III,13) en la que aparece un pequeño barco ocupado por 4 marinos que intentan en vano recuperar su remo -es decir, su rumbo- que les ha sido arrebatado por un dios marino. Esta deidad es una figura de gran tamaño que posee cabeza humana barbada, aunque sus orejas son de chivo -como los sátiros de thíasos báquico- y torso asimismo humano; con sus manos ase, respectivamente, el remo arrebatado a los desdichados navegantes y un gran ancla a modo de cetro de poder. Su extremidades inferiores corresponden a un enorme ser marino: una cola pisciforme, ondeante y muy poderosa, capaz de hundir el barco con un solo movimiento. Los dominios de este dios marino están habitados por peces de diferentes especies: grandes y pequeños. Podría identificarse con una personificación del propio mar, de ascendencia netamente clásica (Nereo, Tritón...) o bien ese Leviatán (Draco) monstruo que llena de horrores el abismo marino y del que habla el Salmo anteriormente citado.

Asimismo, en el folio 23 del citado Salterio (f.II,III,14) se ha representado, a la manera clásica, la personificación de la Tierra (Tellus) flanqueada por las efigies de los ríos Danubio y Jordán. Las tres figuras aparecen con la correspondiente inscripción que las identifica, y están presididas por Cristo, situado al fondo de la composición. La Tierra es una mujer cuyo desnudo torso emerge de su elemento hasta la cintura, y que sostiene con sus manos un paño flotante. El Danubio (DAN) y al Jordán (IOR) aparecen sentados sobre el rocoso terreno y sostienen en sus manos atributos característicos de los ríos desde la Antigüedad: el Danubio el cántaro manante y los juncos fluviales, y el Jordán un cuerno de la abundancia repleto de vegetales.

Una de las obras más señeras a este respecto es el "Salterio de Utrecht" (ff.II,III,15-21), realizado en Reims hacia el 820. Conservado actualmente en la Biblioteca de la Universidad (Cod. ms. Bibl. Rhenotraiectinaetinae. I Nr. 32 108 folios), es un salterio completo en la versión gaélica de San Jerónimo. El Salterio

de Utrecht utilizó para sus ilustraciones fórmulas contemporáneas -carolingias y bizantinas- junto a otras tomadas de la Antigüedad y del Bajo Imperio.

Desde el punto de vista iconográfico sorprende la diversidad, nota característica de la obra. Y esa diversidad se aprecia en la representación de las aguas: las diferencias entre la iconografía de los mares, de los océanos y de los ríos son, con frecuencia, poco sensibles. La mar ("Tálassa") posee carácter propio, y el Océano ("Okéanos") no es más que un río ("Potamos") que rodea la tierra. En varias páginas del Salterio de Utrecht, diversos tipos de personificaciones tradicionales -antiguas- representan la mar, el río, el Océano o las simples riberas.

El mar no aparece representado como Tálassa (cuya iconografía habitual es la de una nereida), sino como una tritonisa -o sirena pisciforme- que sostiene un delfín en su mano y está coronada con pinzas de cangrejo (f.II,III,15). El "río" Océano se muestra como dios fluvial de torso desnudo, ostenta pinzas de cangrejo sobre su frente; está sentado sobre un monstruo marino (f.II,III,16), tiene un remo (f.II,III,17), está rodeado de plantas acuáticas (f.II,III,17), o vuelca un cántaro para hacer aparecer su caudal (f.II,III,18). En buen número de escenas de este Salterio se ha representado el mar, animado por hombres, barcos y muchas criaturas acuáticas -reales y fantásticas-; un mar convertido en un universo vivo, lleno de fuerzas, palpitante de poderes sobrenaturales, en el que se aprecian el movimiento de las encrespadas olas o la tranquilidad de su superficie plagada de pececillos. Tampoco podía faltar la presencia del monstruo marino por antonomasia, el "Ketos" antiguo, como se observa en la célebre ilustración del Salmo 103.

Dicha página se estructura en tres zonas correspondientes a cielo, tierra y mar. En la zona superior se puede contemplar el cielo, donde está Cristo acompañado por ángeles. Aparece como Señor de los vientos -personificados por pequeñas cabecitas a sus pies- y en actitud de bendecir su propia creación; hay que destacar en esta zona la personificación del astro solar, cuya cabeza coronada por rayos ocupa un pequeño medallón situado en el extremo derecho. Por debajo

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

del cielo, en una zona intermedia aparecen escenas terrestres en las que vemos hombres alegres, delante de una mesa con viandas, dones de Dios, como se expresa en el versículo 15 del Salmo:

*"Y el vino, que alegra el corazón del hombre,
y el aceite que hace lucir sus rostros
y el pan, que sustenta el corazón del hombre".*

Y al lado de estos hombres, los animales terrestres (vacas, leones, jabalíes). En la parte baja, algo reducido por el artista, aparece ese inmenso mar plagado de barcos y de animales marinos de diferentes especies que describe el texto bíblico. En él se puede identificar la imagen de "ese leviatán que hiciste para ti", monstruo que ha adoptado la forma habitual del Retos de cola serpenteante, tan utilizada desde antiguo (f.II,III,19), monstruo que aparece en varias ocasiones a lo largo de todo el Salterio (ff. II,III,20 y 21). Alrededor del año 1000, este salterio fue llevado a Inglaterra donde se copió tres veces.

Realizado en Metz hacia el año 840 (54) y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Cod. 3307) es interesante para la iconografía que perseguimos un Manual de Cálculo Astronómico, compuesto por 76 folios. Es una copia incompleta de un trabajo compilado en el 810 en la corte de Carlomagno, cuyos pasajes proceden de cifras de Plinio, Higino, Isidoro y Beda. El manuscrito está escrito en minúsculas y contiene 41 ilustraciones de las constelaciones y 4 esquemas relativos a sus posiciones y movimiento.

La Constelación de Eridano (55) está miniada con las representaciones del mítico río (56), un pez y una ara (lám. II,III,22). El río aparece personificado a la manera antigua: es un anciano de blancos cabellos y torso descubierto, cuya figura se recuesta sobre el ánfora característica y el caudal -azul intenso- que mana de ella. También ostenta una caña fluvial a modo de cetro de poder. La inscripción que le acompaña se refiere a la fecundidad del caudaloso anciano.

El llamado Salterio de Corbie (lám. II,III,23), al que ya nos hemos referido en páginas precedentes, es una obra de fines del siglo VIII, manuscrito de excepcional valor por su calidad pictórica y su estilo (57), impregnado de una atmósfera orientalizante por la profusión de figuras monstruosas, así como por el dibujo de curvas gruesas o el subrayado de los perfiles que rememoran el arte de la Persia Antigua. Tal vez la inicial que mejor caracteriza al pintor es la D del Canto de Habacuc, extraña composición formada por "un caballo al galope y una especie de barca con ruedas que lleva a un pequeño personaje".... "La cola del caballo, cuyas pesadas ondas sirven para dibujar la caja redondeada del carro o barca, va, en su extremo, a cubrir con un gorro puntiagudo la figura central: dos largos vástagos, el de un vexillum de legionario romano y el de una palma o un cetro, se inclinan para acompañar el movimiento giratorio de la barca, y refuerzan los miembros anteriores del animal" (58). El conjunto es, sin duda, asombroso y su relación con el texto bíblico no es muy estrecha, si bien parece existir (59). Como ha señalado Grodecki, un comentador griego de salmos llamado Teofilacto (1050-1107) hace alusión, a propósito de este canto triunfal, a las carreras de carros y a los atletas, interpretación que tal vez pudiera transmitir ideas más antiguas.

Por lo que al tema que perseguimos se refiere, es muy llamativa a nuestros ojos la semejanza de formas entre la ilustración del Canto de Habacuc y un sello procedente de Cnosos (f. I,II,2) titulado por Evans "la llegada del caballo", donde el caballo montado sobre el barco alude a la transformación de Posidón de "Despotes Hippon" en Dios del Mar (60). De cualquier modo, Posidón, ya convertido en dios del mar, siguió siendo el dios tutelar de los caballos y las carreras de carros. El cántico de Habacuc presenta al dios de los judíos, Yavéh, victorioso sobre todas las fuerzas de la naturaleza: ríos, montañas, torrentes, el abismo marino..., convirtiéndolo y superponiéndolo sobre cualquier divinidad pagana.

Si traspasamos el umbral del año 1000 volvemos a hallar esa dualidad que existe entre la plasmación artística de las ideas de la Iglesia (del Cristianismo), de

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

su doctrina, y las representaciones cuya iconografía recrea aún el mundo de los dioses paganos. Quizás ninguna obra demuestre mejor esta idea que los Evangelios de la Abadesa Hitda (61), obra maestra de la miniatura colonesa del primer cuarto del siglo XI (Darmstadt, Hessische Laudes, Bibliothek). Las escenas del Nuevo Testamento se plasman en 15 miniaturas, agrupadas en conjuntos de 3 ó 4, que se disponen al principio de los Evangelios, iniciando las páginas decorativas, todas ellas llenas de vida, movimiento y color. Las formas dependen en gran medida de las obras griegas -dependencia que se acusa incluso en los rasgos fisionómicos de los personajes.

Una de las más célebres imágenes del Arte de los Otones es la página que presenta a Jesús calmando la tempestad (lám. II,III,24) (Mateo 8: 23-27; Marcos 4: 35-41), donde la maestría de los miniaturistas de Colonia llegó a su cénit; la escena adquiere toda su expresividad gracias al tratamiento del color, y al soberbio dominio del movimiento. La escena representada se aviene perfectamente con el relato de San Marcos (62). Un barco cuya elegante curvatura, y su inestable posición expresan de forma incomparable el movimiento producido por el oleaje -efecto al que coadyuva sobre manera la agitación de la vela-, está ocupado por 12 personajes nimbados cuyos rostros y posturas expresan el pánico que les sobrecoge, y que contrasta con la calma que se desprende de la contemplación de la dormida figura de Cristo, cuyo tamaño es, por jerarquía, superior al del resto de los ocupantes del navío. La narración del pasaje evangélico está dotada de una espontaneidad y libertad artística -movido juego de líneas- muy apropiada para transmitir la verosimilitud del fenómeno atmosférico, de la tempestad.

Cristo, aún dormido, aparece como soberano indiscutible de las fuerzas naturales, como el dueño del mar y los vientos, señorío que se plasma de esta manera en unas palabras de los evangelios de S. Mateo y S. Marcos: "¿Quién es éste que hasta los vientos y el mar le obedecen?". El dios antiguo del mar y su fuerza sobrenatural quedan aplacadas ante el mandato de Cristo. Pero al lado de

esta dominación sigue y seguirá latiendo hasta el fin de los tiempos la fuerza del ponto, eternamente amenazadora. El recuerdo de ese temor ancestral se manifiesta en la embarcación, cuya proa evoca los monstruos y todo lo terrorífico que habita el inmenso océano, en este caso un expresivo "Ketos" de fauces abiertas y ojos interrogantes que se sale del marco y que desde el punto de vista iconográfico es una pervivencia más del repertorio clásico.

Entre los años 1043 y 1046 se realizó en Echternach (Alemania), para Henry III, un Códice Aureo que se conserva actualmente en la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial. El folio 70 v de este soberbio manuscrito está iluminado con la misma escena de Cristo calmando la tempestad (Mateo 16, 24; Marcos 6, 48) (f.II,III,22). Los feroces vientos -representados como seis cabezas de animales- aplacan su soplo ante la orden de Cristo, soberano indiscutible del mar, el ahora "Señor de la Tormenta", que se yergue poderoso sobre el turbulento oleaje mientras tranquiliza a tres de sus discípulos que ocupan un barco de remos. La inscripción que acompaña a las figuras reza así: "DISCIPULIS ADILLOS INNAVI. ERAT VENTUS CONTRARIUS ET CESA VIT. ET ASCENDIT IHC VENTUS". (He navegado contra ellos -los vientos- para mis discípulos. El viento era contrario y cesó. Y subió aquel viento).

Otra de las páginas más conocidas e insignes de los Evangelios de Hitda de Meschede es la que representa la escena del Bautismo de Cristo (lám. II,III,25), especialmente notable por el tratamiento naturalista del paisaje, como se puede observar en la transparencia de las aguas del Jordán. La bella imagen en la que la importancia del elemento decorativo -en este caso paisajístico- es muy grande, está compuesta por 3 figuras que llaman a primera vista nuestra atención: San Juan Bautista, Cristo y la Paloma del Espíritu Santo que baja de un cielo plagado de resplandecientes estrellas (63). Unos árboles enmarcan la escena lateralmente con cierto sentido de la perspectiva. La figura imberbe de Cristo está sumergida hasta la cintura en las limpias y cristalinas aguas del río, cuyo fondo -en el que nadan inquietos peces- es un prodigio de color y de movimiento. La escena se

complementa con una figura humana, casi tumbada que sostiene en sus manos un recipiente del que nace el caudal fluvial: es la personificación de Jordán, identificada además por la inscripción de su manto (JORDAN FLUVIUS). El Jordán aquí representado se aleja bastante de sus modelos helenísticos, romanos, paleocristianos e incluso carolingios, constituyendo una interpretación iconográfica de excepción, una recreación original que, no obstante, tiene sus raíces y sus prototipos en la mitología clásica.

4. La escultura prerrománica: Breves indicios de la pervivencia figurativa del thíasos marino.

Marfiles, bronces e imágenes-relicario constituyeron durante siglos los más notables ejemplos de manifestaciones escultóricas desde la Ruina del Imperio Romano Occidental. La escultura, como arte monumental, prácticamente dejó de existir, supliéndose su falta con obras de menos pretensiones aunque no inferiores por su talla artística, hasta que a fines de la décima centuria se iniciase un proceso de renacimiento escultórico que culminaría en el Románico Pleno.

Durante casi cinco siglos la plástica perdió, sin duda, una gran dosis de corrección, de técnicas y de repertorio iconográfico. Los bárbaros aportaron no pocas tendencias, que se fundieron de forma discreta con el vago recuerdo de las glorias escultóricas del pasado romano. Es bastante posible que muchas obras -tal vez claves para la Historia de la Escultura- se hayan perdido, por lo que el material que ha llegado a nuestros días es bastante exiguo, aunque muy interesante en lo que respecta a la iconografía. Poco es lo conservado y, sin embargo, nos permite seguir esa senda iconográfica de los seres de la mitología marina, para demostrar que no existió ningún corte en la civilización -salvando el período de las más violentas incursiones bárbaras-, y para apoyar la Tesis de que la Edad Media reinterpreta temas antiguos, y en suma, los conserva, hasta

que el Renacimiento y el Humanismo los devuelven su pasado esplendor. Entre tales temas figuran, como tratamos de demostrar, los dioses del mar.

Con motivo de la restauración de la Iglesia de Pellevoisin (Indre), en el curso de unos trabajos realizados en 1874, salieron a la luz una docena de ladrillos historiados en relieve, la mayoría de los cuales estaban estampados y se perdieron posteriormente. Se conocen por la fotografía de Jean M. Hubert (64). Estos ladrillos oscilaban entre 30 y 40 cms. de longitud por 28 a 38 de altura y 2 centímetros de grosor, y estaban enmarcados por una pequeña moldura saliente decorada con estrías. Uno de los mejor conservados hasta su desaparición mostraba una Sirena con los brazos abiertos (f.II,III,23), el rostro de frente y unos largos y convencionales cabellos dispersos de forma simétrica a ambos lados de cara. Su cuerpo, humano hasta la cintura, se convierte después en una gran cola escamosa cuya ondulación la sitúa en su extremo a la altura de la cabeza. El tratamiento del modelado, la anatomía, y la composición es extremadamente bárbaro, rudimentario, y contrasta con el efecto realista de los peces situados en dos ladrillos cercanos. Posiblemente esta decoración de terracota pudiera provenir de un templo anterior al actual, de época merovingia o carolingia (65). Como antecedentes de esta decoración de Pellevoisin es preciso citar los ladrillos estampados de la Iglesia de Saint-Similien de Nantes (66), o las de la Abadía de Vertou (S. VII) (67).

Tal vez la manifestación escultórica más relevante, por lo que a nuestro tema se refiere, sea un panel de Sarcófago que se remonta al siglo X en el que dos icthyocentauros cabalgados por nereidas sostienen el medallón central con la imagen del difunto (lám. II,III,26). Esta excepcional obra se encuentra en la actualidad incrustada haciendo las veces de dintel en la portada izquierda de la Catedral románica de Calvi Vecchia (Campania). Dicha iglesia fue elevada sobre el territorio de la Antigua Cales; dedicada a la Virgen de la Asunción, sus orígenes se remontan a los tiempos paleocristianos, si bien la Iglesia actual se

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

inició en los tiempos del Conde Pandolfo (2ª mitad del siglo IX), o en la época del Principado de Atenolfo (68).

Los escultores del siglo X, fecha dada para el panel de sarcófago, tomaron como modelo los sarcófagos romanos existentes, en Campania, y en Cales especialmente, haciendo de ellos su fuente de inspiración y siguieron creyendo, tal vez, en el significado de las escenas que los animaban. El tema procede de los sarcófagos romanos en los que, como vimos, los seres míticos del mar (hipocampos, nereidas, ichthyocentauros o tritones) eran los encargados de transportar al difunto -por mar- hasta las islas de los Bienaventurados, es decir, eran los garantes de su inmortalidad. La forma que soporta este contenido escatológico es de raigambre bárbara, su modelado tosco y el relieve extremadamente plano.

El eje central del panel está ocupado por un medallón en cuyo interior aparece un retrato de hombre ataviado con manto de pedrería incrustada, sin duda un personaje relevante (laico o eclesiástico). Dos centauros marinos, sostienen con sus toscamente dispuestos brazos el medallón. Estos centauros son figuras que expresan dinamismo por la torsión de sus cabezas -vueltas hacia las Nereidas que montan sobre ellos- y que poseen patas delanteras de caballo y una enroscada cola de pez sobre la que se asientan las ninfas marinas; son éstas dos rústicas figuritas femeninas desnudas que hacen volar ondeante el "aura velificans" que ostentaron desde Antiguo. El mar y las ondas han sido representados de forma ingenua y paciente en el margen inferior, ambientando la escena en el elemento que corresponde.

Para finalizar esta visión de la iconografía relacionada con el thíasos marino en la escultura prerrománica del Sur de Italia, citemos un bajorrelieve perteneciente a un ambón del Duomo de Miturno, fechable en los últimos años del siglo IX, o principios de la centuria siguiente, en el que aparece el tema de Jonás tragado por el monstruo marino (f. II,III,24), donde se evidencia la

estilización y el vigor formal que preludian el románico, aunque revela la corriente de cultura barbarizante difundida en la Campania durante los siglos IX y X, paralela -y algo postpuesta- a la corriente bizantina.



f.II,III,7. Manuscrito iluminado. Physiologus de Bruselas. S. VIII-IX. "La Serra". Bruselas, Biblioteca Real.



f.II,III,8. Manuscrito iluminado. "Sacramentario de Gellone". Meaux (Francia). S. VIII. Sirena o tritonisa. París, Biblioteca Nacional



f.II,III,9. Manuscrito iluminado. Salterio de St. Riquier. S. VIII. Sirena. París, Biblioteca Nacional.



f.II,III,10. Manuscrito iluminado. "Salterio Stuttgart". S. IX. Sirena y personificación de la Tierra Madre. Biblioteca de Stuttgart.



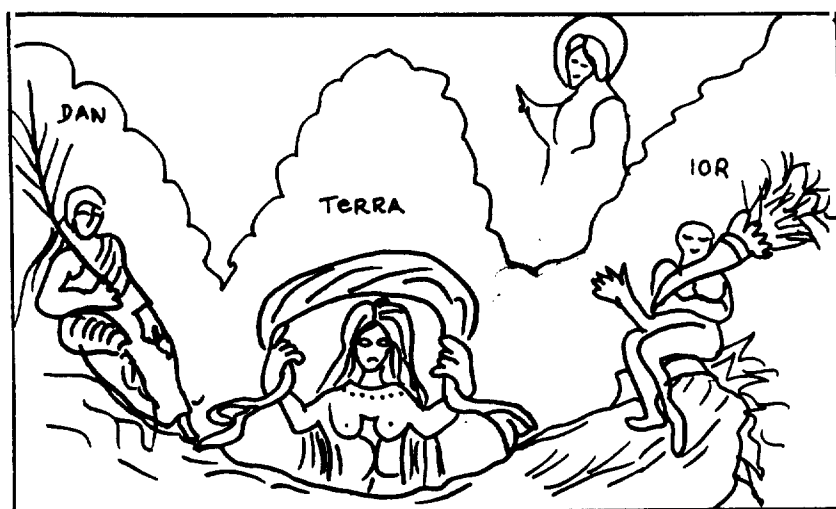
f.II,III,11. Manuscrito iluminado. "Salterio Stuttgart". S. IX. Sirena o tritonis. Biblioteca de Stuttgart.



f.II,III,12. Manuscrito iluminado. "Physiologus de Bruselas". S. VIII-IX. Sirenas-ave. Bruselas, Biblioteca Real.



f,II,III,13. Manuscrito iluminado. "Salterio Sttutgart. S. IX. Dios marino (Draco). Biblioteca de Sttutgart.



f,II,III,14. Manuscrito iluminado. "Salterio Sttutgart". S. IX. La Tierra rodeada de las fuentes del Jordán. Biblioteca de Sttutgart.



f.II,III,15. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Sirenas o tritonisas. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f.II,III,16. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Océano sobre monstruo. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f.II,III,17. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". Océano como río con cántaro y juncos acuáticos, soplando la caracola.





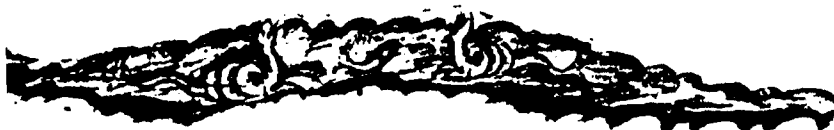
f.II,III,18. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Océano como río, rodeado de plantas acuáticas. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f.II,III,19. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruo marino. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f.II,III,20. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruo marino. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



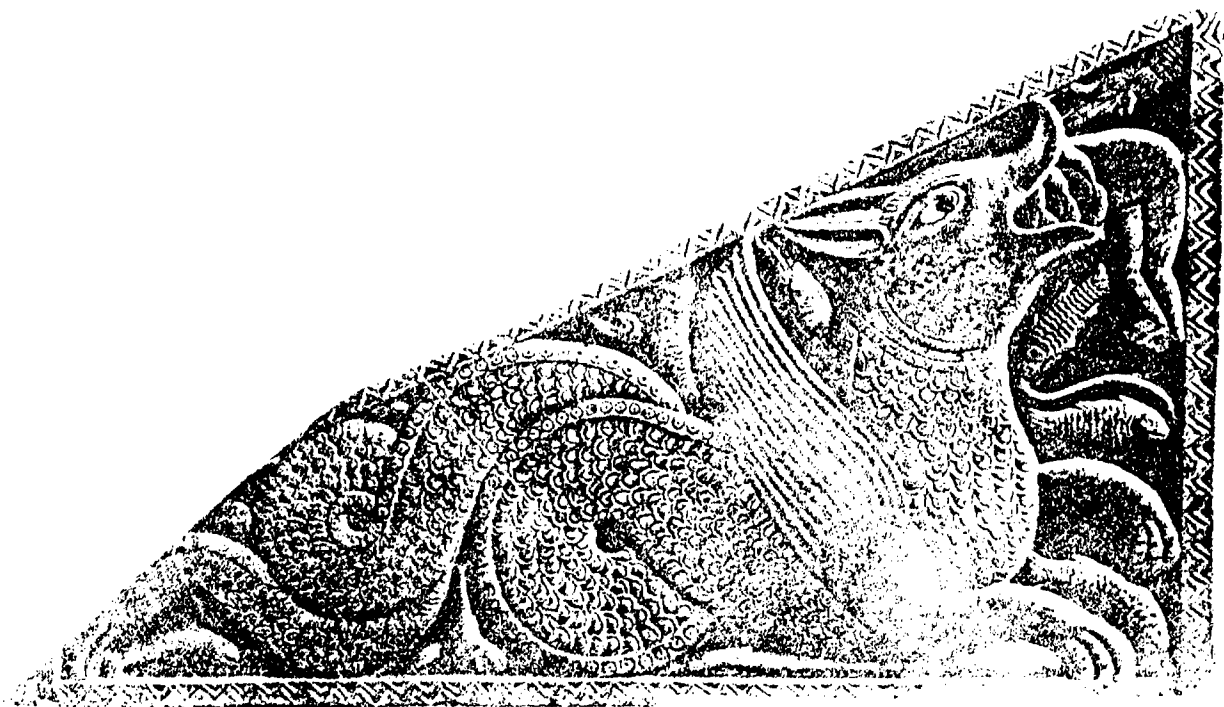
f.II,III,21. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruos marinos afrontados. Utrecht, Biblioteca de la Universidad.



f. II, III, 22. Manuscrito iluminado. Códice
Aúreo. Echternach (Alemania). S. XI. Bi-
blioteca del Real Monasterio del Escorial.



f.II,III,23. Friso de terracota. Pellevoisin (Indre, Francia). S. X. Sirena y peces. Desaparecido.



f.II,III,24. Bajorrelieve. S. IX-X. Jonás arrojado a la ballena. Catedral de Mitur-
no.

5. La pintura prerrománica y los cortejos marinos.

La pintura monumental, realizada con la técnica del fresco nos ha legado muy pocos ejemplares correspondientes a los tiempos anteriores al Románico (69); la mayoría de los frescos se han perdido al paso de la mano del hombre. No obstante, aún hoy, subsisten algunos ejemplares que demuestran la pervivencia de la temática de la Antigüedad grecorromana y, como parte de ésta, la que recrea aventuras y creencias cuyos protagonistas son los seres míticos del mar. La cabecera de Corvey-Sur-la-Weser (Westfalia), consagrada en el 885, es una construcción carolingia de las más célebres y mejor conservadas. En el curso de la reciente restauración (1953-1963) se encontraron en el primer piso, concretamente en el tribuna consagrada a San Juan, unos frescos que se remontan verosímilmente a la época de la construcción. Están muy deteriorados y en realidad no se puede distinguir mucho más que el diseño y los trazos anteriores a propio fresco, que presenta todo un decorado de gusto antiguo, a base de columnas pintadas y de bandas de ornamentos.

Sobre el muro oeste se advierte la presencia de un delfín solitario, otro cabalgado por un amorino, y cerca de ellos, un hipocampo; cubriendo la parte oriental del muro norte aparece la evocación del Canto XII de la Odisea, el momento en que Ulises después de haber soportado heroicamente el Canto de las Sirenas, se tiene que enfrentar con Escila (70). Ulises y Escila (f.II,III,25) aparecen afrontados: él de pie, blandiendo con su mano la lanza, mientras se apresta a defenderse con el escudo; y Escila, representada con aspecto femenino hasta la cintura, de la que surgen tres prótomos de perros ladrando, tras los cuales su cuerpo queda convertido en una potentísima y enroscada cola pisciforme realizada en tonos azules. Escila alza su brazo derecho en actitud amenazadora, mientras bajo el izquierdo retiene con energía a uno de los capturados marineros que acompañaban a Ulises. Como ha señalado May Vieillard-Troiekouroff (71), al lado de esta escena estaría probablemente la representación de Ulises atado al mástil y las Sirenas (pájaro o pez?).



f.II,III,25. Fresco. Cabecera de la Iglesia de Corvey sur la Weser (Westfalia). Fines S. IX. Ulises y Escila. Según M. Viellard-Troiekouroff.

NOTAS:

1. Mitre, E., *Introducción a la Historia de la Edad Media Europea*, Madrid, 1976, p. 99.
2. Los Otones u Otónidas fueron una dinastía real de Alemania cuyo primer monarca, Otón I, ascendió al trono en el 936. Le sucedieron Otón II (955-983), Otón III (980-1002), Enrique II (1002-1024) ...
3. Cfr. Capítulo II-IV,1.
4. Cfr. APENDICE-I, Océano.
5. Los dípticos ebúrneos sirvieron para conmemorar un acontecimiento de la vida oficial (nombramiento de altos empleados, cónsules...) y eran regalados a los familiares o amigos que asistían a tal acontecimiento, pero, en ocasiones, mostraban, sencillamente, la imagen de un santo. Desde Alejandría, principal centro de mercado de marfil de la Antigüedad, se formaron dos grupos importantes de producción de objetos ebúrneos: el occidental, cuyos centros más importantes estaban en Italia (Roma, Rávena, Milán, Tréveris) y Francia (Arlés), y el Oriental o griego, algo más tardío, y con sede principal en Constantinopla.
6. 1002-1024.
7. Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen*, Oxford, 1969, n. 41.
8. Según el Evangelio de San Juan: María Magdalena, Pedro y Juan. En la versión de San Lucas, María Magdalena, Juan y María la de Santiago, y siguiendo a San Marcos, María Magdalena, María la de Santiago y María Salomé.
9. La versión de los Evangélicos también difiere en cuanto a la identificación de esta figura. San Mateo habla de "un jóven sentado con una túnica blanca" -tal vez el propio Jesús-, mientras que San Juan y San Lucas le omiten en sus narraciones. Hemos preferido seguir el Evangelio de San Mateo porque la figura está alada, si bien el nimbo, y, sobre todo, la cruz, podrían hacer pensar en Jesucristo.
10. Goldschmidt, A., op. cit., n. 83.
11. Cfr. PRIMERA PARTE: LA ANTIGÜEDAD.
12. Goldschmidt, A., op. cit., op. cit., n. 88.
13. De estas crucifixiones destacan, entre otras la del Museo Victoria y Alberto de Londres, Cfr. Goldschmidt, A., op. cit., n. 132 a, y la perteneciente a la Colección Sammlung Martin le Roy de París, Cfr. Goldschmidt, A., op. cit., n. 100.
14. Goldschmidt, A., op. cit. n. 86.
15. La curación del endemoniado y el llanto de las mujeres ante el sepulcro.

16. Goldschmidt, A., op. cit., n.78.
17. No se sabe con seguridad si se refiere a Aldabero I (929-962) o a Aldabero II (984-1005), ambos arzobispos de la diócesis de Metz.
18. Aquí están por la virtud de Cristo; entonces cercado ornadamente.
19. Goldschmidt, A., op. cit., n. 37.
20. Mientras un grupo de historiadores sostiene la hipótesis de su procedencia francesa, Beckwith, a la cabeza de otros tantos, defiende que se trate de una obra salida de un centro artístico anglosajón, por la dureza y la excesiva geometrización de las formas.
21. Estos ángeles están inspirados en el Arco de Trajano en Benevento (Campania).
22. Goldschmidt, A., op. cit., n. 66.
23. Goldschmidt, A., op. cit., n. 67b.
24. Goldschmidt, A., op. cit., n. 74.
25. Cfr. láms. II,III,1-12.
26. Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit*, Berlín, 1972.
27. Una última miniatura e inscripción sobre el folio 1r, originariamente en blanco, expresa que el Códice y su cubierta fueron restituidos durante el mandato del Abad Rainwold (979-1001).
28. Beckwith, J., *Early Medieval Art*, Nueva York, 1964, p. 72.
29. *El Sacramentario de Metz*, Ed. Facsímil, Madrid, Editorial Casariego, 1990.
30. Grodecki, L. y /, *El siglo del año 1000*, Madrid, 1970.
31. Homero, *Odisea XII*.
32. Cfr. APENDICE-I, Escila.
33. Como ha señalado May Vieillard-Troiekouroff en "*Sirénes-poissons carolingiennes*" (*Cahiers d'Archeologie*, 1969), pudo existir cierta confusión de fuentes entre las sirenas y Escila.
34. Toucheffeu-Meyner, O., "*De quand date la siréne-poisson*", en *Bulletin Guillaume Bude*, 1962, p. 451.
35. C.I.L. V, 8113, 75 ; IX, 6086, 40; X, 8053, 104; XIII, 5682, etc. Cfr. Tocheffeu-Meyner, O., op. cit.
36. Recuérdese que el "Ba" egipcio se representaba como una mujer-pájaro.
37. Cfr. lám.II,III,17.
38. *Bestiario de Cambridge*, 134-135.
39. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 66.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

40. Cfr. Capítulo II-V
41. Leclercq, J., Sirènes-poissons Romanes, Extrait de la Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art. Tome XL, 1971, Bruxelles, 1973.
42. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 68.
43. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 69.
44. A lo largo de todo el manuscrito muchas iniciales están constituídas por uno o más peces.
45. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 70.
46. Carlomagno es llamado todavía rey y no Emperador.
47. Cfr. Capítulo II-IV.
48. De Wald, E., The Stuttgart Psalter, Princeton, 1930; Bischoff, B. /Fischer, B., /Mütherisch, F., Der Stuttgarter Psalter, Stuttgart, 1968.
49. Cfr. Vieillard-Troiekouroff, M. op. cit. p.71.
50. Homburger, O., Die illustrierten Handschriften des Burgerbibliothek Bern, Berna, 1955. Homburger, O., /Steiger, C. von, Physiologus Bernensis, Bâle, 1964.
51. Gaspar, C., /Lyna, F., Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique, París, 1937.
52. *...La Serra es una bestia marina que tiene alas para volar, cabeza de león y cola de pez...*
... El pez Serra es llamado así porque tiene una cresta en forma de sierra, y nadando por debajo de los barcos los corta...
...La Serra es un animal marino de extraordinario tamaño que posee alas y plumas de asombrosas proporciones...
...Viaja por el mar un pájaro de largas plumas...
...La Serra es un pez que tiene cresta a modo de sierra, con la que rompe las naves por debajo...Cfr, Malaxecheverría, I., Bestiario Medieval, Madrid, 1986.
53. Por el contrario, en el Physiologus de Berna, la Serra está figurada en el folio n. 18, con el aspecto de una ballena.
54. Epoca del Arzobispo Drogo (823-855).
55. La constelación de Eridano es una antigua constelación austral que serpea a través de una gran superficie de firmamento, extendiéndose desde el ecuador celeste hasta la declinación de 58°. En el ángulo suroeste de la constelación se encuentra su estrella más brillante, Achernar, de primera magnitud.
56. Eridano (Ἰριδανός) es el nombre de un río mítico, uno de los hijos de Océano y Tetis. Las tradiciones varían acerca de su situación, aunque, en general, es

- considerado como un río de Occidente. Cuando la Geografía se fue precisando el Erídano se identificó con el Po, y en ocasiones con el Ródano.
57. El estilo del Salterio de Corbie desarrolló y prolongó el del primer libro realizado para Carlomagno.
 58. Grodecki, L.,/Mutherich, F.,/Tavalon, J.,/Wormald, F., El siglo del año 1000, Madrid, 1970.
 59. Pudiera ilustrar, de forma extravagante, el pasaje donde se expresa: *¿Acaso, Yavé, se enciende tu ira contra los ríos/ o es en contra de los mares tu furor/cuando subes sobre tus caballos/sobre tus carros de victoria?/Pones al desnudo tu arco/ y llenas de saetas tu aljaba./ Hiendes con torrentes la tierra./A tu vista tiemblan las montañas,/irrumphen diluvios de aguas,/alza su voz el abismo del mar,/ Hacia la altura sus manos eleva...*
 60. Cfr. APENDICE-I, Posidón.
 61. Hitda fue una abadesa de alto rango, cuyas fechas desconocemos, que ofreció este precioso manuscrito iluminado a su monasterio. Como ha señalado Grodecki, esta Hitda de Meschede podría identificarse con la Pia Hitda que encargó a Colonia un manuscrito para el monasterio de Gerresheim. Debía de pertenecer a los círculos nobles que se habían formado alrededor de las hijas del Emperador, en Quedlinburg y Genrode, en Essen y Gerresheim.
 62. ..."Se levantó un fuerte vendaval y las olas se echaban sobre la barca, de suerte que ésta estaba ya para llenarse. El estaba en la popa durmiendo sobre un cabezal..."
 63. El artista ha plasmado el simbolismo de la Trinidad en esta representación ya que el Padre (el Cielo), el Espíritu Santo y el Hijo están concebidos como un todo, unidos por el misterio y por la pluma del pintor, y forman un eje ininterrumpido dentro de la composición.
 64. Hubert, J., Introduction á Dominique Costa, Inventaire des collections publiques françaises, Nantes, Art Merovingien, París, 1964.
 65. Costa, D., op. cit., p. 2.
 66. Cfr. ff.II,II,1-6.
 67. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit. p. 77.
 68. El príncipe Atenolfo hizo construir hacia el 879 un castillo en Calvi Vecchia, transformando la antigua ciudad en castro fortificado.
 69. Entre las más importantes pinturas que subsiten de este momento destacan: San Benedetto de Malles (principios del siglo IX), San Proclo de Natuno (siglo IX), San Julián de los Prados (siglo IX) y la Cripta de San Wiperto de Quelimburg (siglo X).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

70. *"Encontrarás primero a las sirenas, que encantan a todos los hombres que se les aproximan; pero está perdido aquel que, imprudentemente escuche su canto, y jamás su mujer y sus hijos volverán a verle en su morada ni a regocijarse con su vuelta. Las sirenas le hechizan con su canto armonioso, reclinadas en una pradera al lado de un enorme montón de osamentas de hombres y de pieles en putrefacción. Navega rápidamente al otro lado y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanca, para evitar que alguno las oiga. En cuanto a tí, escúchalas si te place, pero que tus compañeros te aten con ayuda de cuerdas en la ligera nave, a lo largo del mástil..."*(Homero, Odisea, XII).
71. Vieillard-Troiekouroff, M., op. cit., p. 78.

CAPITULO IV: POSIDON-NEPTUNO Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE ROMANICO.

1. **La Iglesia de Occidente: expresiones y representaciones artísticas.**

A fines del siglo X, la Iglesia logró desatar los lazos que la mantenían unida a las potencias temporales. Su nueva situación hacía necesaria y urgente una reforma interna que habría de partir, en primera instancia, del monacato; fue entonces cuando los monasterios de todo Occidente adoptaron una "Regla" rigurosa de conducta. La tentativa de reforma más importante y de repercusiones más amplias se centró en torno a Cluny (Borgoña), desde su origen independiente con respecto al poder temporal; a ésta siguieron en importancia las fundaciones de Cartujos y Cistercienses.

La organización de la vida en los monasterios benedictinos estaba casi enteramente consagrada a la oración y los oficios litúrgicos, dejando poco margen al trabajo intelectual. Los cartujos dedicaban, sin embargo, una buena parte de su tiempo a la vida intelectual, como se expresa en el siguiente párrafo de Guilberto de Nogent: "Si se condenaban a una pobreza total, en cambio amontonaban libros en su rica biblioteca. Cuanto más restringían sus recursos en pan material, más se las ingeniaban y sudaban por adquirir ese precioso alimento que no parece, sino que dura eternamente" (1). El movimiento monástico preparó en Occidente la vasta reforma emprendida en el siglo XI por el Papado, conocida como Reforma Gregoriana, dado que fue Gregorio VII el encargado de promover los cambios; la tarea no fue fácil porque el clero era presa de una notable relajación de costumbres que dificultaba enormemente cualquier tentativa de progreso. Sin

embargo, poco a poco, la Iglesia se fue desvinculando del poder de Emperadores y Reyes, al tiempo que se afirmaba la ruptura con el clero bizantino.

En el Concilio de Letrán, Gregorio VII hizo condenar la Simonía (2), y más tarde, con las 27 fórmulas de su "Dictatus Papae" quedaba codificado el pensamiento gregoriano (3). Aunque la oposición que hubo de resistir el nuevo pensamiento fue grande en muchas zonas, especialmente en Inglaterra y Alemania, los clérigos aceptaron, en general, someterse a la voluntad del Papa. El pontífice pretendía establecer, de hecho, la superioridad del poder espiritual, y como era lógico, contó con serias oposiciones, resueltas al fin, en una solución de compromiso establecida en el **Concordato de Worms** (1122); mediante este acuerdo quedaban claramente diferenciados los poderes espiritual y temporal. Mientras tanto, se llevaba a buen término dentro de la propia Iglesia, la reforma emprendida por el clero, muy preocupado en transformar las groseras costumbres de la sociedad laica, en restablecer la primacía de los principios evangélicos, y en enderezar cualquier posible herejía.

Como escribía un Arzobispo de Reims en el siglo X, "El mundo está repleto de impurezas, adulterios, sacrilegios, asesinatos, violencias, etc., de todo lo cual los pobres son inocentes víctimas"; y, de hecho, en esa época la fuerza era la ley y los poderosos oprimían a los débiles. En este panorama, la Iglesia recobraba su vocación de protectora de los pobres y de garante de la Paz (4). Pero, la Iglesia comprendió que para limitar la violencia no bastaban las treguas, sino que era mucho más hábil, atraerse la combatividad de los feudales y ponerla a su servicio; en otras palabras, convirtió a la Caballería en una institución cristiana.

Muy lentamente, la sociedad del románico, una sociedad de guerreros y campesinos, fue acogiendo el ideal evangélico. Lo más interesante, a nuestros ojos, fue el hecho de que la Reforma de la Iglesia abría el camino a una renovación de la vida intelectual; así, la floración de monasterios e iglesias, se traducía en una

multiplicación de centros de estudio y, como es bien sabido, en la difusión de un estilo artístico universal: el Románico.

El Renacimiento Carolingio fue cortado de modo brusco por las invasiones húngaras de la décima centuria, como ya se ha señalado; muchas bibliotecas fueron quemadas y, clérigos y maestros se habían dispersado. Sin embargo, Germania y los soberanos otonianos, que conservaron la herencia carolingia durante todo el Siglo X, fueron capaces de restaurar rápidamente el orden sin que se perdiera la labor espiritual y cultural. Gracias a la clarividencia de estos reyes, los monasterios del Sacro Imperio Romano Germánico subsistieron como notables centros intelectuales. Las Abadías de Corvey y Gandersheim en Sajonia, St. Gall en Suabia, y otras más, continuaron sin corte la tradición carolingia. Gerberto de Aurillac (5), por ejemplo, destacó entre sus contemporáneos por haberse comportado como un auténtico humanista, gracias a quien las enseñanzas del Renacimiento Carolingio se transmitieron a los siglos siguientes. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, las órdenes religiosas, en general, prestaban poca importancia al intelecto, y por esta razón, el florecimiento de los estudios se produjo en escuelas urbanas, episcopales, que se desarrollaron considerablemente en el siglo XI. El progreso urbano hacía de las ciudades centros de intercambio, no sólo de mercancías, sino también de ideas. Empezó a fraguarse entonces un verdadero lema, cuyas metas eran la sed de saber y el entusiasmo por el desarrollo intelectual, que culminaría en el siglo XIII, cuando Hugo de San Victor nos recomienda:

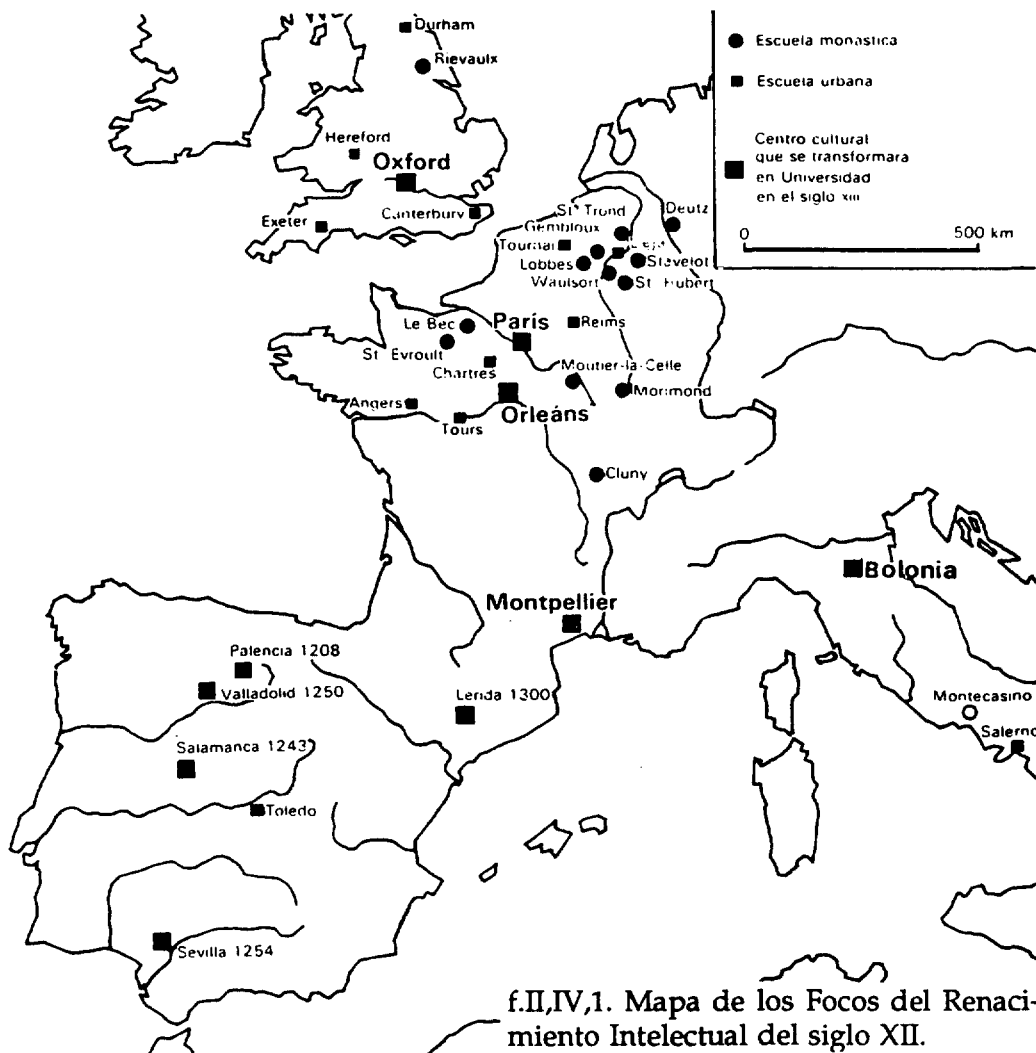
*"Aprende todas las cosas.
Verás luego que nada es inútil
Reservada, la ciencia carece de alegría"*

Y esta ciencia tan anhelada, era buscada en los siglos XI, XII y XIII, con la lectura afanosa de las obras de la Antigüedad. Bernard de Chartres afirmaba:

"... No se pasa de las tinieblas de la ignorancia a la luz de la ciencia, sino se relee con amor cada vez más vivo las obras de los antiguos... No por ello dejaré de ser un seguidor de los antiguos. Para ellos serán todas mis solicitudes y el alba me encontrará, cada día estudiándolos..." (6).

Asimismo, Jean de Salisbury (7), ofrece un pensamiento

similar: "Cuanto más se reconozcan las disciplinas y más profundamente se sienta uno impregnado de ellas, con más plenitud se aprehenderá las precisiones de los autores (antiguos), y con más claridad se les enseñará. Estos, a través de la materia bruta de una historia, de un tema, de una fábula, con la ayuda de todas las disciplinas y del gran arte de la síntesis y del aderezo, hacían de la obra terminada como una imagen de todas las artes. Examina a Virgilio y a Lucano, y cualesquiera que sea la filosofía que profesen, en ellos encontrarás donde acomodarla. En esto, según la capacidad del maestro, y la habilidad y en el celo del discípulo, consiste el provecho de la lectura preliminar de los antiguos".



f.II,IV,1. Mapa de los Focos del Renacimiento Intelectual del siglo XII.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Poco después del año 1000, cuando se detuvo la oleada de las invasiones, en una atmósfera de paz relativa, una fiebre constructiva se apoderó de Occidente; este ardor de los constructores estuvo indisolublemente ligado a la renovación del fervor religioso. El románico fue un arte original, con una gran dosis de tradición que habría de convertirse -como ha expresado Henry Focillon- en la "lengua común de la cristiandad". Arquitectos, escultores y pintores fueron los herederos de un pasado artístico singularmente rico y complejo que, a través del mundo carolingio, tomaron como modelo las obras de la Antigüedad Clásica.

Los escultores románicos, por ejemplo, conocían admirablemente toda la temática ornamental clásica, con sus ramas, grecas, rosetones....; cuando tallaban en piedra o estuco los cortejos de santos o mártires, se acordaban, sin duda, de las estelas o sarcófagos antiguos: muchas fórmulas temáticas clásicas, darían pie a otras nuevas. Tampoco a los artistas románicos les fue desconocido el Arte Bizantino, cuya dosis de clasicismo es muy notable. En sus viajes, los occidentales trajeron consigo objetos preciosos: marfiles, manuscritos, tejidos... y con ellos, todo el repertorio de imágenes fantásticas de Oriente (grifos afrontados, toros alados, sirenas-pájaro, esfinges, etc.). Junto a este repertorio decorativo, el artista del románico manejó también toda suerte de temas de ornamentación bárbara, escandinava o germánica en las lacerías y en el bestiario de los capiteles.

El Arte Románico floreció, simultáneamente en Lombardía, Alemania (Otones) y algunas regiones francesas como Auvernia, Borgoña o Normandía. Todas las artes estuvieron subordinadas a la Arquitectura, aunque cierto es que la riqueza de la Iglesia románica se nos escapa hoy, en gran medida, por las pérdidas causadas por el tiempo y por las sucesivas restauraciones que hicieron desaparecer gran parte de la decoración que las engalanaba. Las iglesias románicas estuvieron antaño ricamente policromadas, respondiendo al gusto de una sociedad todavía próxima a sus orígenes bárbaros. Capiteles, frescos o tímpanos enseñaban a los iletrados fieles los episodios más importantes de la Historia Sagrada. También en Occidente hubo cierta hostilidad a la veneración de

imágenes, que incluso podía desembocar en la idolatría. Flodoard (8) denunciaba enérgicamente los "vestigios de paganismo esculpidos en las piedras".

Por su decoración, las iglesias románicas eran como un Universo esbozado en el que estaban presentes Dios y las esferas celestes, la Historia Sagrada y el Mundo terrenal, junto a Alegorías y, dejando también un amplio lugar a lo fantástico: los diablos gesticulantes, las figuras del pasado mitológico o de la lejana Asia, etc. La escultura monumental, en cierto modo abandonada desde hacía siglos, conoció un brillante renacimiento, influenciada, como es natural, por la espléndida muestra de artes menores (marfiles y miniaturas, especialmente) que la habían precedido. Este hecho, como veremos a continuación, favoreció la presencia de los seres míticos del pasado, que adornaron también frisos, tímpanos, arquivoltas o capiteles románicos.

2. La escultura románica: la sirena-pezu.

Son muchas las dificultades que se encuentran a la hora de abordar la iconografía de los dioses del mar, forjada muchos siglos atrás y que tuvo que sobrevivir a través de tantas culturas, deformándose, transformándose y, en definitiva, dispersándose. Cuando la Alta Edad Media llegó a su cénit, formas y símbolos artísticos recogieron la herencia carolingia para adaptarla, no obstante, a los nuevos dictados. El mundo carolingio fue el puente, gracias al cual, el legado cultural grecorromano pudo pasar a formar parte del pensamiento y del Arte Románico.

"Los artistas de los siglos XI, XII y XIII repitieron a un nuevo nivel lo que los artistas paleocristianos hicieron tan a menudo y sus herederos carolingios se abstuvieron tan conspicuamente de hacer: someter los originales clásicos a una *interpretatio christiana*, donde el término *christiana* incluye, además de cuanto contengan las escrituras o la hagiología, toda clase de conceptos susceptibles de

ser reunidos bajo el título de filosofía cristiana " (9). El proceso de alegorización de la mitología clásica, iniciado en los siglos precedentes, tuvo su conclusión en el siglo XII, momento en el que la alegoría se convirtió en el vehículo universal de toda expresión religiosa.

El mar, durante este período, aún era imaginado y poblado por seres míticos, cuyos prototipos ya conocemos. Pero, ante todo, y como se señaló, era un mundo insondable, misterioso, lleno de peligros y sorpresas, donde se ubicaba lo desconocido. Y por ello, en no pocas ocasiones, se asocia el mar, o algunas deidades marinas, con el pecado, especialmente con la lujuria como sucede con Venus o las sirenas, por ejemplo. Las representaciones artísticas de las divinidades marinas, estuvieron presentes en el mundo románico tanto en la gran escultura, en la escultura menor (marfiles, madera), como en la Pintura (tabla, frescos o miniaturas) o en las Artes Decorativas (mosaicos, esmaltes, tapices, etc.). La Escultura-Arquitectónica es el soporte artístico en el que, en mayor número de representaciones, los seres fabulosos del mar, han llegado a nuestros días.

Para seguir unos criterios metodológicos uniformes, abordaremos la iconografía que nos ocupa atendiendo por separado a cada uno de estos soportes artísticos, comenzando por las manifestaciones escultóricas. El thíasos marino, muy disperso ya en el siglo XI, ocupa sin embargo, lugar importante en capiteles, modillones, tímpanos, arquivoltas , etc. Sólo algunos personajes del cortejo de Posidón fueron recordados en la escultura románica; algunos de ellos presentan deformaciones y variantes, que dan lugar, incluso, a nuevos tipos. En este sentido, el correr de tiempo fue creando lentamente, como se vió en el mundo prerrománico, el espécimen marino que más fortuna había de tener en el arte románico, la sirena-peza (10). Si bien esta sirena anguípeda es la "gran estrella" del mar en el arte románico, también, en ocasiones, aparecen seres masculinos anguípedos (tritones o, como los denominan algunos autores, sirenas masculinas), o terribles monstruos de las profundidades y animales marinos cabalgados por personificaciones del mar, etc.

a. La sirena-pezu de cola bífida.

Como se ha señalado, la tipología de sirena-pezu fue la que prevaleció en el mundo Románico, conviviendo, no obstante, con la sirena-pájaro (tanto en fuentes literarias como en manifestaciones artísticas aparecen ambos tipos). Es preciso aclarar que la sirena-pezu tiene también en este momento una clara relación iconográfica e iconológica con otros seres del thíasos marino, como demuestran algunas obras en las que aparece acompañada por tritones, o formando parte del cortejo monstruoso del dios del mar. La sirena-pezu es otro de los componentes de ese cortejo, un componente de tardía integración al mismo, que, como se ha visto, es el resultado de la descomposición, desmembración y transformación del citado cortejo.

La sirena-pezu aparece, fundamentalmente, durante los siglos XII y XIII como motivo ornamental en tímpanos, arquivoltas... y, sobre todo, en capiteles. Geográficamente, Europa entera se interesa por este tema, dado que su simbolismo tiene cabida en muchísimos programas iconográficos. Francia destaca de modo especial en cuanto a número de representaciones se refiere, sobre todo las regiones de Auvernia (11), y la zona del Loira (12). En España son, asimismo, muy abundantes las representaciones en todo el ámbito político cristiano. Asimismo, Italia, Alemania y Gran Bretaña, se suman con sus ejemplares, al desarrollo de la temática que nos ocupa.

En todos estos territorios, la escultura ofrece, en líneas generales, dos tipos de sirenas: las que poseen dos colas y las de cola única; a éstos habría que añadir algunas variantes de desarrollo más restringido, como veremos. La forma más difundida fue la de dos colas. Este tipo tuvo por precursores iconográficos a los tritones (as) bífidos del mundo grecorromano. Su éxito y difusión en el arte Románico se debió, en gran medida, a las exigencias de simetría, al tiempo que su forma era muy apropiada para ocupar por completo la cara de un capitel, donde solía aparecer en la abrumadora mayoría de los casos. Por regla general,

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

la sirena de doble cola románica no se corresponde con el ser de irresistible atracción que las leyendas del mundo occidental forjaron desde el siglo VI. Los dos atributos sin los cuales una sirena era inconcebible en la Edad Media eran su voz seductora y su inquietante belleza, requisitos constantes en los textos literarios.

El LIBER MONSTRORUM las describe de la siguiente manera :

"Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo tienen cuerpo femenino y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven en las profundidades (Liber 42-43)".

En otros párrafos se las describe así:

"La que tiene forma de pez y de mujer, tiene un aspecto tan dulce que todo hombre que la oiga cantar se acuesta de buen grado para escucharla..." (Bestiaris I, 80 MS A).

Y esta fatal atracción para los navegantes -y para los cristianos-, era la que les conducía a la muerte -o al pecado-, porque, como prosigue el Bestiaris I:

".... tanto le agrada su canto, que se duerme; y cuando se ha dormido se arroja sobre él y lo mata" (Bestiaris I, 80 MS A).

Este aspecto cruel se resalta aún más en el G.C. VV. cuando se dice:

"Entonces nos mata la sirena: es el Demonio, que nos lleva al mal, que nos hace sumergirnos tan hondo en los vicios, que nos encierra en sus redes. Entonces nos ataca, se precipita sobre nosotros, nos da muerte, nos atraviesa el corazón, tal y como obran las sirenas con los navegantes que cruzan la mar" (G.C.VV)

Las sirenas románicas de doble cola, como ya hemos, señalado, no suelen mostrar, por tanto, un aspecto plástico tan seductor como en las descripciones literarias, aunque no faltan algunas notables excepciones. Tal es el caso de la sirena del friso Norte de la Catedral de Módena, que parece salida del Roman de la Rose, dispuesta a atraer con sus hermosos cabellos y sus delicados rasgos a

cualquier navegante seducido por su dulce y peligroso canto. Y lo curioso del caso es comprobar que en las representaciones escultóricas, la sirena de doble cola no aparece, por lo general, provista de instrumento musical alguno como acompañamiento de su dulce cantar. No sucede así, en cambio, en la pintura, como veremos en su momento.

La compleja variedad de sus representaciones, rasgos y detalles particulares nos ha obligado a intentar hacer un ensayo de incipiente tipología, que esperamos, en su día, con estudios posteriores, llegar a delimitar con más precisión. Como en todo ensayo no puede haber más pretensión, sobre todo en nuestro caso, que la de abrir brecha en el estudio de un tema, tratado hasta la fecha de modo global e impreciso, y encontrar, a la vez, un soporte de trabajo y clasificación.

TIPOLOGIA DE LAS SIRENAS DE DOBLE-COLA

1) ACTITUD

- a. Sostienen los extremos de sus colas con las manos
- b. Sostienen los simétricos mechones del cabello con las manos
- c. Amamantan a sus crías

2) CABELLO

- a. largo, lacio y suelto sobre el pecho
- b. largo, lacio y suelto sobre la espalda
- c. largo y dispuesto en dos aladares
- d. sostenido por las manos
- e. formando un entrelazo geométrico
- f. estriado y rizado a modo de voluta en las puntas
- g. coronado

3) ROSTRO

- a. rasgos esquemáticos y toscos
- b. bien modelado
- c. de gesto expresionista

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

4) SENOS Y ANATOMIA CORPORAL

- mediante modelado
- mediante incisión

5) UNION DE LAS COLÀS

- a. malla de escamas
- b. malla de escamas interrumpida por estrías
- c. faldellín floral
- d. hojas ascendentes
- e. combinación de motivos c y d
- f. sexo insinuado
- g. colas de pez y piernas humanas

6) DISPOSICION

- a. Solitario: - en una cara del capitel
- en la arista del capitel
- en todas las caras del capitel
- b. Por parejas: - en la cara principal de un capitel y en solitario en las restantes facetas.
- en las aristas del capitel
- c. alternando con otros temas.

7) ACOMPAÑAMIENTO

- peces
- centauros
- centauresas
- leones
- sirenas-pájaro
- figuras angélicas

8) DERIVACIONES

- remate de colas en cabezas de cánidos
- remate de colas en bolas
- remate de colas en volutas jónicas

1) **ACTITUD**

Estos seres míticos suelen presentarse en actitud de sostener con las manos las bifurcaciones ascendentes de su doble cola, que habitualmente presenta aletas. De esta disposición resulta un esquema cerrado que, como se ha adelantado, resultaba muy apto para cubrir la superficie troncocónica de los capiteles (lam. II,IV,1). Algunas sirenas sostienen los toscos mechones de sus cabellos con las manos, cuando éstas no sujetan las colas (lám.II,IV,4). En tales casos, esta disposición de los cabellos recuerda al prototipo de la Venus helenística de Doidalsas, retorciéndose el pelo al salir del agua ("Venerem lavandem sese"), y a los paños flotantes de las "auras velificans" y nereidas, imágenes muy frecuentes en la iconografía de temas simbólicos, a partir del siglo III. También este esquema resulta simétrico y apropiado para ocupar el marco arquitectónico (13). También existe una modalidad, menos generalizada en la que la sirena aparece amamantando a su cría (lám.II,IV,9).

2) **CABELLO**

El cabello suele ser largo, lacio y suelto : unas veces sobre el pecho (lám. II,IV,8) y otras sobre la espalda (lám.II, IV,2). Pero, en la mayoría de las ocasiones se dispone en dos aladares simétricos que flotan al viento (lám.II,IV,11), en ciertos casos retorcido y sujeto con las manos, como se ha señalado (lám.II,IV,4). Tampoco faltan ejemplares en los que el cabello aparece formando un entrelazo geométrico (lám. II,IV,6), estriado y rizado a modo de voluta en las puntas (lám.II,IV,11). Más excepcionalmente, una corona o diadema adorna el peinado (láms. II,IV,3 y 27).

3) **ROSTRO**

El rostro es humano, de rasgos esquemáticos y toscos unas veces, (lám. II,IV,25) mientras que otras se muestran bien modelados (lám.II,IV,14), o con gesto marcadamente expresionista (lám.II,IV,23).

4) SENOS Y ANATOMIA CORPORAL

Los senos femeninos, más o menos señalados, se perfilan claramente modelados (lám. II,IV,5), aunque hay ocasiones en que sólo se sugieren mediante una incisión (lám.II,IV,11), al igual que la anatomía abdominal y pectoral.

5) UNION DE LAS COLAS

La unión de las colas se soluciona de diversas formas: con una simple y tupida malla de tejido escamoso (lám.II,IV,25), más o menos naturalista (a); con una serie de estrías dispuestas a ambos lados desde la línea de unión, que interrumpen la trama escamosa (lám.II,IV,1) (b); con un faldellín floral, tal vez de algas, sujeto a un cinturón simple o doble, recuerdo de los exiguos ropajes que cubrían parcialmente el cuerpo de los integrantes del cortejo marino (lám.II,IV,8) (c); con un manojo de hojas ascendentes y más o menos esquematizadas que, partiendo de la cima del collarino del capitel recubren, púdicamente, lo que sería el dudoso sexo de las sirenas. En estos casos, este motivo ornamental varía desde formas que recuerdan a un abanico estriado e invertido (lám. II,IV,1) o a unos toscos motivos fitiformes, semejantes a las hojas de laurel (lám. II,IV,24) (d); con faldellín floral del tipo citado en nuestro grupo c, combinado con el motivo foliáceo característico del d. En este caso cabe hablar de una tipología mixta en la que confluyen repertorios iconográficos procedentes de distintos talleres (lám.II,IV,22) (e); con representación del sexo (orificio vaginal), tal vez como alusión directa a la lujuria y al pecado carnal (lám.II,IV,23); y, finalmente, con piernas humanas tras las cuales se abren las extremidades pisciformes, ofreciendo el aspecto más insólito de estos seres fabulosos (lám.II,IV,9) (g).

6) DISPOSICION

Las sirenas de cola bífida pueden aparecer: en solitario, ocupando el eje central de la cara principal de un capitel (lám. II,IV,2), ocupando la arista del capitel (lám. II,IV,7), o bien dispuestas decorando todas las caras del soporte arquitectónico, siendo en este último caso figuras de sirenas idénticas entre sí (lám.II,IV,17). Otro procedimiento habitual consiste en disponer parejas de sirenas

en el frente de la cara principal de un capitel, para decorar las caras restantes con una sola sirena, respectivamente (lám. II,IV,22). Asimismo, son frecuentes las sirenas emparejadas cuyos ejes de simetría coinciden con las aristas del marco arquitectónico al que se supeditan (lám. II,IV,6). Incluso, en capiteles exentos por sus cuatro caras, las figuras de sirenas ocupan, alternando con otros temas, las caras opuestas de dichos capiteles (lám. II,IV,27). Cualquiera de estos recursos citados resulta válido para adaptarse al marco arquitectónico, que impone su ley, y para no quebrantar las normas de la rígida simetría románica.

7) ACOMPAÑAMIENTO

No es de extrañar que flanqueando a estas figuras, a modo de comparsa, aparezcan peces, centauros o sagitarios (lám. II,IV,28), expresivas centauresas (lám. II,IV,5), o, de forma más excepcional, figuras monstruosas (lám. II,IV,8), que supusieron, ya en el mundo clásico, todo lo que de irracional o de brutal hay en el hombre. Incluso, junto a la sirena de cola bífida pisciforme aparece la sirena-pájaro (lám.II,IV,9), herencia directa del clasicismo de los modelos iconográficos a la hora de representar el mundo monstruoso del bestiario medieval y en él, el símbolo de las atracciones maléficas que influyen sobre el hombre. La asociación de la sirena con figuras angélicas es excepcional, y su sentido parece responder al deseo de vencer las tentaciones (lám.II,IV,9).

8) DERIVACIONES

No faltan tampoco representaciones en las cuales debido a una metamorfosis iconográfica, las extremidades marinas de las sirenas rematan en cabezas de cánidos, bolas, o en volutas jónicas que soportan una estructura arquitectónica. La presencia de estas figuras, a veces de sexo muy discutible obedece, sin duda, a un gran decorativismo que, sin embargo, no menoscaba su profundo sentido simbólico. Por si misma, la sirena es una criatura marina, un ser del insondable abismo que la Iglesia católica utilizó como advertencia al cristiano. Su presencia en los relieves de las iglesias ... *"da ejemplo para que se enmienden aquellos que han de navegar por este mundo. Nosotros, que cruzamos este mundo, somos*

engañados por un canto similar: por la gloria, por los placeres de este mundo, que nos dan la muerte, cuando amamos el placer: la lujuria, el bienestar del cuerpo, la gula y la embriaguez, el deleite del lecho y la riqueza, los palafrenes, los hermosos caballos y la hermosura de los tejidos suntuosos"...(14).

Como se ha podido vislumbrar, la sirena románica es, habitualmente, monstruosa en su representación plástica; sin embargo, en ocasiones, los patrones estilísticos clásicos se mantuvieron vivos hasta el punto de que pueden seguirse fielmente sus huellas. En tales casos, las sirenas de rostro y senos cuidadosamente modelados, presentan extremidades anguipedas que las hacen descendientes directas de aquellos tritones bífidos que mostraban tantos mosaicos y pinturas romanas. Todos estos prototipos de doble cola, cuya procedencia es, indudablemente, el tritón bífido romano, pueden fecharse, "grosso modo" desde los últimos años del siglo XI hasta mediados del XIII, momento en que fueron reemplazados, de modo genérico, por la sirena-pep canónica de una sola cola, derivada de las tritonisas, mal llamadas nereidas, y de la desdichada y cruel Escila. Sin embargo, hay que advertir que por tratarse, en muchos casos, de obras de taller, nos vamos a encontrar con que el prototipo de la sirena de cola única - que estuvo ya presente en el mundo prerrománico- convivió con la sirena de cola bífida en el románico. Asimismo, este último tipo se mantuvo vigente aún en pleno siglo XIII, y, poco a poco, iría desapareciendo casi por completo.

La sirena de cola bífida es, por tanto, una creación típica de la iconografía románica y, en consecuencia, sujeta a su estricta normativa estética, hasta ser sustituida por las formas más acordes con el creciente naturalismo postulado por el gótico. De acuerdo con la clasificación tipológica esbozada, presentaremos a continuación una selección de los ejemplos más ilustrativos, ateniéndonos a su tipología y a su difusión geográfica en Europa.

- En FRANCIA perviven, aún en la actualidad, un elevado número de ejemplares que responden a la tipología de sirena de extremidad bífida; entre

ellos destaca, sin duda, la majestuosa sirena de la pequeña Iglesia de St. Dié (Vosgues) (lám. II,IV,1), de tratamiento esquematizado y rigidez de contornos. Esta sirena ocupa la cara central de un capitel entrego en cuyas restantes caras se han representado peces; su actitud responde al difundido modelo según el cual las dos bifurcaciones ascendentes de su cola, sostenidas con las manos, ocupan la facies central del capitel. Es una figura de hierático e inexpresivo rostro, típicamente románica por su tratamiento estilístico, cuyo lacio y largo cabello se dispone simétricamente a ambos lados del rostro y cae, por el delineado pecho, hasta la cintura. En este punto, su femenina anatomía se metamorfosea convirtiéndose en anfibia. Por detrás de las colas, el artista se ha preocupado por señalar el mar mediante unas ondas incisas. La unión de sus extremidades se ha solucionado de una forma elegante, con una serie de hojas ascendentes y estilizadas que, a modo de pliegues, confluyen en la cintura y que parecen armonizar con el remate de las colas. La visión de conjunto resulta hierática e inexpresiva, dominada por la simetría absoluta.

Bastante cercanas a esta tipología destacan algunas obras, como por ejemplo, uno de los capiteles de la Iglesia de Tavant (f. II,IV,2), donde tres sirenas de semejantes características decoran, respectivamente, las tres caras exentas del capitel que ocupan, o bien el bajorrelieve de Lucques (f. II,IV,3); asimismo, un esquema similar vuelve a aparecer en la Iglesia de Notre-Dame de Herent (Bélgica)(f. II,IV,4), en un capitel tratado de forma esquemática y dotado de gran sencillez. El Claustro d'Elne cuenta también entre sus motivos de decoración con sirenas bífidas de tipología análoga a la que tratamos; en los capiteles vecinos de columnas gemelas se han representado, en esta ocasión, sirenas-ave y sirenas-pezu respectivamente (f. II,IV,5).

Uno de los capiteles de la Iglesia de Saint Second de Cortazonne, aunque de cronología avanzada (siglo XIII), responde al tipo que tratamos, y la sirena, que ocupa la cara central del capitel con un tratamiento expresionista y esquematizado, sostiene los extremos de su cola con sus enormes manos (lám. II,

IV,2). El mismo tipo vuelve a aparecer en uno de los capiteles del pórtico exterior de la **Iglesia de Saint Michel de Le Puy** (Auvernia), también del siglo XIII, en el que la sirena, de cabeza coronada, dispone sus extremidades de modo totalmente simétrico, y sostiene el extremo de las mismas con ambas manos (lám. II, IV,3).

Sucedió en ocasiones que las sirenas de cola bífida dejaron de sostener los extremos de sus colas para agarrarse los mechones del cabello con las manos. De ello resultó una composición no menos simétrica y aún más cerrada, puesto que los mechones de pelo originaban una curvatura -cerrada por la posición de las manos- contraria a la formada por las colas. Muchas veces este tipo de sirenas fueron asociadas a figuras de centauros, y en algunos casos, muestran el púbis de forma obscena. Tal es el caso de los capiteles de las iglesias de **Bessuéjoul**s (lám. II,IV,4) o **Mouliherne** (Maine et Loire)(lám. II,IV,5).

Algunos ejemplares de sirenas de doble cola, en lugar de ocupar el frente de los capiteles, están situadas de tal suerte que el eje central de su cuerpo y rostro coincide con la arista del capitel. En la dicha línea merece ser destacado un capitel de la **Iglesia de Bussiéres-Badil** (Dordogne)(lám. II,IV,6), en el que una pareja de sirenas bífidas que sostienen sus colas con las manos, ocupan las dos aristas del capitel que decoran. El adorno que cubre la parte inferior de su cuerpo, a modo de faldellín vegetal evidencia, una vez más, el conocimiento del Arte Romano, que les sirvió de modelo de inspiración. Esta pareja de sirenas de Bussiéres-Badil denota, además, la influencia del arte insular, escocés especialmente, por el tratamiento de sus cabellos, a modo de entrelazo (15).

Uno de los capiteles la **Iglesia de St. Julien de Brioude** (Haute Loire), presenta un ser marino de aspecto decididamente masculino, y de sus colas surgen varias ramificaciones vegetales, por lo que ha sido denominado como el capitel del "hombre-tallo" (lám. II,IV,7). La contemplación de la obra no deja duda

alguna con respecto a que los escultores románicos se inspiraron directamente en obras antiguas, y, concretamente, en algunas pinturas pompeyanas.

La doble cola de las sirenas remata, en ocasiones, de forma fantástica, en una pequeña cabeza de animal. Buena muestra de ello es un capitel de la **Iglesia de Colombiers (Aveyron)** (f. II,IV,6), cuya superficie está ocupada por dos sirenas cuyo rostro y cuerpo coinciden con las dos aristas, y sus extremidades se entrelazan para rematar en cabezas de animales monstruosos; el artista ha utilizado una serie de elementos fantásticos para crear una composición muy singular (16). Para finalizar con los ejemplares franceses de sirenas bífidas, merece ser destacada, tanto por su tipología como por su elevada calidad artística, una sirena que decora uno de los capiteles del **Claustro de St. Rémy (Plaine)** (f. II,IV,8))(17). Aunque algo deteriorada por el paso de los siglos, esta obra pone ante nuestros ojos la evidencia de una asombrosa fuerza plástica, especialmente notoria en el naturalismo de su enroscada cola pisciforme. Denisse Jalabert (18) la ha comparado por su jugosidad y naturalismo con las obras antiguas, tales como una Tritonisa del Museo de Marsella (f.II,IV,8), obra romana del siglo I a.C. Desde el punto de vista iconográfico, la cola de la sirena de St. Rémy constituye una variante de excepción; es una doble cola, como se puede apreciar en las aletas que la rematan, pero dispuesta de forma inhabitual, como si se tratara de una sólo extremidad: las dos colas aparecen unidas hasta cierta altura, y sólo se disocian al enroscarse sobre sí misma una de ellas que, como ya se ha observado, produce un soberbio efecto plástico.

- La **ITALIA** del Norte, Lombardía especialmente, presenta asimismo, un elevado número de obras en las que el tema representado es la sirena, si bien las interpretaciones de los artistas son, también en este país, variadas. Quizá una de las más impactantes sea la sirena que ocupa una metopa del friso norte de la **Catedral de Módena** (f. II,IV,9), por ser esta una de las pocas efigies en las que la sirena románica aparece como una mujer de inquietante y seductora belleza. El lacio y largo cabello es, indiscutiblemente, un signo distintivo de la seducción;

además, el buen modelado de su cuerpo y la belleza de su rostro convierten a la sirena de Módena es una figura emblemática a este respecto. Sin embargo, por su tipología está muy cerca de la sirena de la Iglesia de St. Dié (lám. II,IV,1). Asimismo, en uno de los capiteles de la **Cripta de la Catedral de Módena**, volvemos a encontrar el arquetipo de sirena de cola bífida que agarra sus extremidades con las manos para cubrir, casi por completo, las caras del capitel que ocupa (f.II,IV,10).

La **Iglesia de San Celso de Milán** posee un capitel decorado con una sirena de doble cola; en este caso, ambas extremidades llegan, a modo de columnas, hasta sendos capiteles de volutas jónicas en los que apoya un arco de medio punto (f. II,IV,11), con lo que la figura adquiere un carácter eminentemente decorativo. Otra curiosa interpretación del tema se puede contemplar en un capitel de la **Iglesia de San Miguel de Pavía** (f. II,IV,12), ejemplar en el que las colas de la criatura marina rematan en bolas, subrayando, nuevamente, el sentido fantástico y decorativo (19).

Adentrándonos hacia el sur, ya en la Toscana, nuevos ejemplos escultóricos de sirenas se suman a los anteriormente citados para demostrar el éxito del tema. Tal es el caso de una de las consolas del **Baptisterio de San Giovanni**, en el camposanto de Pisa, en la que una sirena marina sostiene las terminaciones de sus respectivas colas con las manos (20). La tipología es similar a la que en tantas ocasiones ha hecho su aparición en las iglesias francesas, y que en este trabajo hemos encabezado con la sirena de la Iglesia de St. Dié.

- En **ALEMANIA** también se retomó el tema de la sirena pisciforme como uno de los símbolos habituales en los relieves esculpidos de las iglesias, aunque su desarrollo fue, este país, algo más restringido. Uno de los más significativos ejemplares de sirena bífida que se agarra las colas con las manos responde a un capitel de la "Langhaus" de Zurich (lám.II,IV,8), realizado hacia la segunda mitad del siglo XII. Tanto el tipo como la fisonomía de la sirena siguen muy de cerca

el esquema de la francesa de St. Dié; resulta, sin embargo, diferente, porque la figura está flanqueada por dos figuras de leones, tal vez dotadas de profundo simbolismo. Sobre uno de los capiteles de la **Iglesia de Fribourg-en- Bisgrau** (Friburgo), de época indeterminada, aparecen unas sirenas insólitas, provistas de dos potentes colas escamosas, a las que se superponen piernas de mujer, en actitud de amamantar a sus crías. Como ha señalado Jacqueline Leclercq "los escultores y los clérigos imaginaron lo más natural del mundo, a las sirenas amamantando a sus pequeños" (21). Tal vez para reforzar y subrayar eses carácter maternal, las dotaron, en casos como éste, de piernas humanas. Junto a la sirena, aparece su pequeño anguipédo, y otra sirena en pie -provista de piernas humanas y cola aviforme- que nos invita al silencio (o a la meditación), con el gesto de su dedo índice en la boca (lám. II,IV,9).

- En **ESPAÑA** el tema de la sirena, tal vez llegado a través de las rutas del "Camino Jacobeo", alcanzó gran difusión, si bien, en la mayoría de los casos, los ejemplos son de carácter popular y cronología avanzada (22). Figuras de sirenas decoran exterior e interior de las iglesias que jalonaron los territorios cristianos de la duodécima centuria (23). La sirena de dos colas fue la más utilizada por los artistas, unas veces en solitario, otras formando parejas y, finalmente, asociadas a centauros. También en España, el tipo más frecuente es aquel en el que la sirena sostiene con ambas manos los extremos ascendentes de sus colas, ocupando el frente de un capitel, como sucede en la nave de **Pinillos de Esgueva** (Burgos) (lám.II,IV,10), o **San Pedro de Aibar** (Navarra) (lám. II,IV,11), donde llama la atención el carácter expresionista, el detallismo en el tratamiento de las escamas, y la señalización cuidadosa de senos y musculatura abdominal.

Asimismo, la cara central de un capitel del presbiterio de la **Iglesia de Santibáñez de Esgueva** (Burgos), muestra a una sirena del mismo tipo, ruda en su factura y geometrizable en volúmenes y contornos. Otros ejemplos análogos se pueden contemplar, entre otros muchos ejemplares, en uno de los capiteles del pórtico lateral de la **Iglesia del Rivero** (Soria), de esquematizado tratamiento, o

en la portada norte de la **Iglesia de Santo Tomé el Viejo** (Avila) (lám. II,IV,12), muy deteriorada por el paso del tiempo, así como en la **Basílica de San Vicente** (Avila), donde su sencilla presencia sirve para ornar uno de los capiteles de las ventanas del pórtico lateral de acceso (lám. II,IV,13).

La **Iglesia de Santa María de Piasca** (Cantabria), cuya decoración escultórica fue realizada en el último cuarto del siglo XII, ofrece dos interesantes muestras de la tipología de sirena bífida. La primera de ellas (lám. II,IV,14) ocupa el tercer canecillo del absidiolo de la epístola, adaptando completamente su forma al marco de arquitectura que la sustenta. Resulta original el hecho de que la figura presente un rostro bastante bien modelado, y de agradables facciones, mientras que su cuerpo está configurado por una anatomía femenina muy sumaria y esquemática; su pisciforme extremidad, cuyas bifurcaciones ascienden hasta la altura de las manos, también está tratado someramente, mediante un sencillo tejido escamoso como único resalte. Al segundo ejemplar de la mencionada iglesia volveremos más adelante, por tratarse de un tritón, o sirena masculina.

Muy interesante resulta, asimismo, la iconografía que aparece en la **Iglesia de Dehesa de Romanos** (Palencia). Los canes sexto y séptimo del tejaro de su portada, están decorados, respectivamente, con figuras de mujer impúdica y sirena-pezu. Ambos prototipos iconográficos resultan similares, y de hecho, parece que el tema de la mujer impúdica sea una derivación del de la sirena, de la que únicamente se distingue por las extremidades inferiores (lám. II,IV,15).

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid conserva entre sus colecciones una espléndida muestra de 22 de los capiteles procedentes del **Monasterio de Santa María la Real**, de Aguilar de Campoo (Palencia), cuya cronología nos lleva hasta los últimos años del siglo XII. Entre la variada temática que presentan (religiosa, profana, floral, o monstruológica) no podía faltar una sirena marina, que sostiene las dos bifurcaciones ascendentes de su cola con las manos (lám.

II,IV,16)(24). Su rostro presenta un contorno excesivamente geometrizado, que hace duras sus facciones, y está enmarcado por una lacia y abundante cabellera que cae, estriada, a ambos lados del mismo. Las mamas se han representado como triángulos, apenas sin volúmen, y en la transición entre la anatomía humana y pisciforme, la sirena luce un faldellín vegetal, bastante estereotipado, bajo el cual aparecen las escamas de su doble extremidad. La misma tipología de sirena de doble cola sostenida con las manos puede aparecer adornando, de forma simultánea, varias caras de un mismo capitel, como sucede en la **Iglesia de Nuestra Señora de la Peña** (Segovia) (lám. II,IV,17), en **Santa Marta del Cerro** (Segovia) (lám. II,IV,18), o en **Perorrubio** (Segovia) (lám. II,IV,19), entre otras.

La escultura catalana presenta algunos ejemplos notables de este tipo iconográfico, como demuestran las cuatro cuidadas sirenas que ocupan las respectivas facies de un capitel del **Claustro de San Pére de Galligans** (Gerona) (láms. II,IV,20 y II,IV,21); son figuras de marcada geometrización anatómica, que sostienen los extremos ascendentes de sus escamosas colas con las manos, y que han sido realizadas sobre un fondo de ondulaciones paralelas para representar el mar; el cabello, largo y lacio cae sobre el pecho, juntándose en el centro de éste para dejar al descubierto los pequeños, pero bien señalados senos. Las cuatro sirenas difieren entre sí por parejas, en lo que se refiere a la iconografía de su bajo vientre: en dos de ellas el artista ha subrayado la alusión a la lujuria con la presencia de dos ojos -símbolo sexual-, mientras que la pareja restante cubre su sexo mediante un faldellín vegetal que surge de un triple cinturón.

Otra modalidad utilizada en España para la representación de sirenas de doble cola consistió en la duplicación de sus figuras sobre una o varias facetas de los capiteles. De esta forma aparecen, por ejemplo, en la **Iglesia de San Miguel de Fuentidueña** (Segovia) (lám. II,IV,22), donde una pareja de sirenas que sostienen las extremidades de su doble cola con las manos ocupan la cara frontal del capitel, mientras que, a ambos lados de ellas, figuras similares, cubren, en solitario, las caras laterales del mismo. Son figuras de tratamiento rígido, rostro

expresionista y anatomía pectoral apenas señalada por medio de una ligera curvatura; es digno de señalar el complicado tratamiento de las extremidades pisciformes, separadas de la cintura por un doble cinturón de hojas bajo el que otro adorno vegetal, ascendente, sirve para cubrir el sexo. Destaca, asimismo, el cuidadoso acabado de las escamas, realizadas "a bisel", con gran uniformidad y sentido muy decorativo.

En la **Iglesia de San Esteban de Ciaño** (Asturias), un capitel muestra a dos sirenas del mismo tipo, que forman pareja en la cara principal del capitel (f. II,IV,13), siguiendo el esquema anteriormente citado, tipo que se repite en la **Iglesia de Serrapio** (25), de cronología más avanzada. Como ha señalado Etelvina González Fernández (26), "el cantero de las sirenas de San Esteban de Ciaño consiguió unos relieves de cierta calidad, ya que las figuras son bastante estilizadas y de proporciones armónicas. En sus rasgos se advierten bastantes aspectos similares a los de las águilas explayadas del capitel simétrico y, al mismo tiempo, ofrecen una gran semejanza con algunas figuras de San Juan de Amandi: sujetan con sus manos las colas que se vuelven hasta la altura de la cabeza, según el modelo tradicional, bajo las volutas angulares".

En otras ocasiones, la sirena de doble cola se situaba, como ya señalamos, coincidiendo con la arista del capitel correspondiente. Así la vemos, por ejemplo en la **Iglesia de Peñarrubia del Pirón** (Segovia) (lám. II,IV,23), ejemplar sobresaliente por su marcado expresionismo, su actitud obscena -clara señalización del púbis-, así como por la disposición de los cabellos, tan movidos que parecen superpuestos a la cabeza. También ocupa la arista del capitel la sirena de la **Iglesia de Duratón** (Segovia) (lám. II,IV,24), lamentablemente dañada hoy y en la que, sin embargo, todavía se puede apreciar un buen trabajo de talla.

La portada sur de la **Iglesia de Santa María la Nueva** (Zamora) (lám. II,IV,25) posee un capitel ocupado por una sirena bífida, muy deteriorada, en la que destaca, una vez más, el acuciado expresionismo, conseguido mediante el

gesto de la boca, y el resalte de los ojos, cuyos trepanados orificios aparecen vacíos en la actualidad.

Sirenas y centauros -preferentemente sagitarios- aparecen asociados en un buen número de obras para aludir a la hipocresía y al pecado: "son, como las sirenas y los centauros, herejes, hipócritas y de voluntad doble" (Fisiólogo griego, Carlill, 207). Ejemplos ilustrativos de esta tradicional asociación pueden seguirse en nuestra geografía, como muestran unos capiteles de la Iglesia de Pineda de la Sierra (Burgos) (lám. II,IV,26), o de Nuestra Señora de las Vegas (Segovia) (lám. II,IV,27), en los que el centauro lanza sus flechas hacia la sirena, situada sobre la cara contigua del soporte arquitectónico. En ambos casos se trata de sirenas que sostienen con las manos sus anfibias extremidades de escamoso tejido. Desde el punto de vista iconográfico difieren entre sí por su cabello: largo y dispuesto en aladares en Pineda de la Sierra, y con corona turriforme en Nuestra Señora de las Vegas. También asociada a un centauro-sagitario destaca la esquemática sirena de la iglesia de San Pedro de la Rúa (Estella, Navarra) (1175), situada en el pseudo-capitel de la jamba de la portada (lám. II,IV,28) (27).

Asimismo, entre los capiteles figurados de la girola de la Catedral de Santiago de Compostela (La Coruña), hallamos la presencia de sirenas de cola bífida (lám. II,IV,29). Dos sirenas cuyos cuerpos ocupan las aristas del capitel, y cuyas colas escamosas se extienden por las caras de éste, son aferradas por las manos por un personaje alado, tal vez con la intención simbólica de dominar a las fuerzas del mal, encarnadas en las crueles criaturas marinas.

b. La sirena-peza de cola única.

La sirena-peza de una cola tuvo por modelos tipológicos a las figuras de las antiguas tritonisas, amables compañeras de los tritones que aparecieron, sin embargo, con poca frecuencia en las escenas del "thíasos" marino de la

Antigüedad. Como ya señalábamos en el apartado correspondiente a las sirenas-pez durante el período carolingio, su existencia se remonta, posiblemente, al arte grecorromano, en obras ciertamente excepcionales. También subrayábamos la lógica evolución -tanto formal como simbólica- mediante la cual la sirena pisciforme acabó por imponer su presencia en las representaciones artísticas de la Alta Edad Media. Después de atravesar las culturas prerrománicas, la sirena de cola única llegó al Arte Románico, aunque habría de alcanzar su más brillante período de desarrollo en los siglos del gótico, para continuar sobreviviendo bajo la misma apariencia hasta nuestros días, como símbolo inequívoco de las tentaciones de la carne.

La tipología de sirena de cola única se adecuaba mejor que las sirenas bífidas a las descripciones literarias de la época (28) ya que, salvando torpezas estéticas o imprecisiones artesanales, estas criaturas marinas respondían al ideal femenino de belleza correspondiente al momento, especialmente cuando empezaron a aflorar las preferencias estéticas naturalistas que desembocarían en el Arte Gótico. Como se señaló en líneas precedentes, los escultores románicos gustaron de representar, prioritariamente, a las sirenas de doble cola, porque dicha tipología se adaptaba mejor a sus fórmulas estéticas. No obstante, se puede observar que también las sirenas de cola única fueron sometidas al marco, ceñidas a la más estricta simetría, y a toda la serie de normas estéticas en voga. Los ejemplos de sirena-pez de cola única son, todavía hoy, bastante numerosos en Francia, Italia, Portugal y España, y en menor medida en los territorios insulares de Inglaterra e Irlanda; dado que presentan una nutrida gama de variantes iconográficas, no sólo en tanto al tipo mismo sino también en cuanto a los atributos que ostentan, su clasificación resulta compleja, razón por la cual, nuevamente, esbozaremos, en este punto un ensayo tipológico que consideramos necesario para su estudio.

TIPOLOGIA DE LAS SIRENAS PEZ DE UNA COLA

1) ACTITUD

- a. sostienen el extremo de la cola con una mano y tienen libre la otra
- b. sostienen el extremo de la cola con una mano y algún objeto con la otra:
 - ramajes vegetales
 - cabello
 - seno
- c. sostienen diversos objetos en sus mano: -báculos
 - remos
 - peces
 - espejo y peine.
- d. sostienen los extremos de un paño flotante con las manos.
- e. tocan un instrumento musical (viola)
- f. amamantan a sus crías.

2). CABELLO

- a. largo, lacio y suelto, cayendo sobre: -hombros
 - espalda
 - flotante
- b. dispuesto en dos aladares simétricos
- c. peinado a modo de corona turriforme
- d. melena corta
- e. tocado

3) ROSTRO

- a. rasgos esquemáticos y toscos
- b. bien modelado
- c. sin rostro

4) **SENOS Y ANATOMIA CORPORAL**

- a. senos señalados mediante modelado
- b. senos señalados mediante incisión
- c. exagerada musculatura y osamenta pecto-abdominal
- d. deformaciones intencionadas
- e. cuerpo completamente escamoso
- f. muestran la espalda y no el busto
- g. con piernas humanas
- h. con patas de ave

5) **COLA**

- I.
 - a. con aletas
 - b. sin aletas
 - c. con escamas
 - d. sin escamas
 - e. con estrías
- II.
 - a. enroscada en su totalidad o en el extremo
 - b. sin rosca
- III.
 - a. proporcional al tamaño del cuerpo
 - b. muy grande en relación con el cuerpo
- IV.
 - a. rematada en aleta única de forma troncocónica
 - b. rematada en aleta bífida
- V.
 - a. unida al cuerpo humano sin ningún adorno
 - b. unida al cuerpo humano mediante cinturón
 - c. unida al cuerpo humano mediante cinturón y faldellín
- VI.
 - a. con patas delanteras de ave

6). **DISPOSICION**

- I.
 - a. en capiteles:
 - sobre el eje central
 - sobre la arista
 - b. en frisos
 - c. en ménsulas

- II. a. en solitario
- b. formando parejas con otras sirenas-pep
- c. formando parejas con sirenas-ave

7) ACOMPAÑAMIENTO

- a. con peces
- b. con barcos ocupados por hombres
- c. con tritones
- d. con sirenas-ave
- e. con personajes masculinos
- f. con la personificación de la Tierra

1) ACTITUD

La actitud de la sirena de cola única se debe, asimismo, en gran medida, al marco arquitectónico sobre el cual se dispone, teniendo además muy presente la simetría, ley predilecta de los artistas románicos. Y conforme a tales presupuestos, el ademán más generalizado de estas criaturas del mar es la de sostener con una mano el extremo ascendente de su cola, originando un perfil en forma de U; unas veces presentan la otra mano libre, y en algunos casos ocupada por algún objeto vegetal (lám.II, IV,42), aunque en ocasiones se atusan con ella el cabello (lám. II,IV,47), o se tocan un seno (lám.II,IV,35). No faltan ejemplares en los cuales las dos manos de la sirena sostienen diversos atributos, tales como peces (lám.II,IV,32), báculos (lám. II,IV,31) o remos.

De forma menos generalizada, las sirenas de cola única sostienen con sus manos los extremos de un paño flotante (lám.II,IV,30), como lo hicieron las nereidas de la Antigüedad; también pueden aparecer tocando un instrumento musical semejante a una viola cuyo arco se convierte en afilado cuchillo (lám.II, IV,48), iconografía que pasará a ser muy frecuente en el Arte Gótico, especialmente en las pinturas de los códices miniados, y que responde a su simbología pecaminosa y mortífera. Otra inusual, pero, sugerente actitud, es la de amamantar a sus pequeñas crías (Catedral de Bâle), del mismo modo que lo habían hecho las sirenas de cola bífida.

2) CABELLO

El cabello, largo, lacio y suelto, cae unas veces sobre los hombros (lám. II,IV,31), otras sobre la espalda (lám. II,IV,45) y, ocasionalmente aparece flotando hacia un lado (lám. II,IV,41), de tal suerte que su curvada ondulación resulta paralela a la formada por la cola. Como sucedía con frecuencia en las sirenas de cola bífida, también las de cola única pueden presentar el cabello partido por raya en medio y dispuesto en dos aladares simétricos. Ejemplos menos numerosos muestran peinados muy decorativos y sumamente elaborados, como sucede cuando el mismo pelo, cogido en gruesos mechones parece formar una corona torreada sujeta por sencilla diadema (lám. II,IV,36), cuya ascendencia es, evidentemente, oriental. Asimismo, el cabello puede ser una sencilla melena corta (lám. II,IV,30), y, en ocasiones, estar cubierto por una toca, prenda habitual en la indumentaria femenina de los siglos XI, XII y XIII (lám. II,IV,35).

3) ROSTRO

Los rostros de este tipo de sirenas presentan una amplia variedad ya que pueden mostrarse con rasgos esquemáticos y toscos, que pueden llegar a ser, incluso, varoniles (lám. II,IV,43), siendo, en cambio, más usual, que su tratamiento sea detallado y correcto (lám. II,IV,34), para responder al seductor encanto literario que ya se ha mencionado. Pero, puede observarse, también, que algunas sirenas no estén dotadas de rostro (ni de cabeza) (lám. II,IV,48).

4) SENOS Y ANATOMIA CORPORAL

La anatomía y senos de las sirenas de una cola puede estar bien modelada (lám. II,IV,40), o, por el contrario, señalarse, únicamente, por medio de una incisión (lám. II,IV,41). En ocasiones se marcan de forma exagerada senos, costillas, y, en general, la musculatura abdominal y pectoral (lám. II,IV,36). El cuerpo puede presentar algunas deformaciones anatómicas deliberadas, tales

como senos excesivamente caídos (lám. II,IV,34)-en flagrante contradicción con las fuentes literarias- e incluso, manos cuyo tamaño resulta exageradamente grande, monstruoso (lám.II,IV,41). De esta forma las atrayentes "doncellas marinas" quedaban convertidas en monstruos, y, en definitiva, según la ideología religiosa de los siglos XI y XII, en el símbolo mismo de un pecado, ya que las aberraciones y deformaciones solían ser inseparables, de la misma forma que lo bello se equiparaba a lo divino, por herencia del neoplatonismo.

Existen sirenas de extraña configuración, cuyo cuerpo resulta tubular y completamente escamoso (f. II,IV,15); en ellas, cola y cuerpo forman un todo pisciforme por encima del cual surge sólo una cabeza humana femenina. Algunos ejemplares muestran el dorso al espectador, omitiéndose en tales casos la anatomía pecto-abdominal (lám. II, IV,48). Las más raras presentan piernas humanas yuxtapuestas a la cola anguípoda (Catedral de Bâle), o carecen de cabeza humana, reemplazada por un instrumento musical (lám. II,IV,48). Asimismo, extraños son los ejemplos de sirenas que poseen cola marina única y patas de ave (lám.II,IV,38); su aspecto es similar al de las sirenas-ave, dado que la extremidad pisciforme es muy corta.

5) COLA.

La variedad general de las sirenas de cola única afecta muy especialmente a su extremidad acuática: la cola puede tener aletas dorsales (lám.II,IV,31), o carecer de ellas (lám.II,IV,37); asimismo, puede poseer escamas o estar desprovista de ellas (lám.II,IV,37); incluso, el habitual tejido escamoso puede ceder su lugar a un entramado de estrías no menos decorativo, pero, ciertamente más alejado del naturalismo (lám. II,IV,35). La cola de pez puede estar completamente estirada, o presentar el serpentón típico de los seres marinos clásicos en su extremo (lám. II,IV,30). Se dan también muchos casos en los cuales la cola aparece sin rosca, adaptando su ligera o brusca curvatura al marco arquitectónico que la soporta, de modo que algunos ejemplares aparecen con formas muy extendidas (lám. II, IV, 30), mientras que otros se repliegan -comprimidos- sobre sí mismos,

formando una U (lám.II,IV,41). La primera opción resulta idónea para cubrir frisos, en tanto que la segunda ofrece más posibilidades para decorar ménsulas y toda suerte de marcos rectangulares de poca anchura (lám. II,IV,43).

Algunos ejemplares poseen colas cuya curvatura es intermedia, porque los marcos que ocupan son más regulares: cuadrados o troncocónicos, como sucede, por ejemplo, en los capiteles (lám.II,IV,36), o circulares, como suele ser el caso de los medallones situados habitualmente en las arquivoltas de los portales. En esta última posibilidad, bastante frecuente, la sirena se cierra sobre sí misma, y a la curvatura de la extremidad se une la acusada ondulación corporal que sigue desde dentro la rosca del medallón que cubre (lám.II,IV,34): en cualquiera de estos casos la arquitectura impone su ley a la decoración figurada, que la secunda de modo inexorable.

Es digno de mención el tamaño de la cola con respecto al cuerpo, ya que unas veces se corresponde con él (lám. II,IV,42) en tanto otras resulta excesivamente grande (lám. II,IV,31). El remate de la cola varía, siendo habituales dos tipos básicos: una aleta sencilla de forma troncocónica y terminación plana (lám. II,IV,32), o una aleta bífida (lám.II,IV,34). La unión entre la parte humana y la cola de pez se puede efectuar sin ningún elemento de adorno o transición (lám. II,IV,30), con un cinturón más o menos decorativo (lám. II, IV,34), o con un cinturón moldurado del que pende un faldellín de hojas (lám.II,IV,36).

6) DISPOSICION

Muy a menudo las sirenas de cola única ocupan el eje central de los capiteles (lám.II,IV,47), o sus aristas (lám.II,IV,42). Sin embargo, el capitel no fue el marco casi exclusivo para ellas, como tampoco lo había sido para las sirenas de cola bífida, sino que en este caso, pueden ser contempladas decorando frisos (lám.II,IV,30), arquivoltas (lám.II, IV,40), dovelas (lám.II,IV,32), y otros emplazamientos, dentro de los recintos religiosos. Sobre tales marcos pueden

aparecer en solitario (lám. II,IV,45), formando pareja con otra sirena-pep (lám. II,IV,31), junto a sirenas-ave (lám. II,IV,41), o al lado de tritones (lám. II,IV,44).

7) ACOMPAÑAMIENTO

Sus acompañantes y atributos más generalizados son: peces (lám. II,IV,45), barcos (lám. II,IV,13), hombres (lám. II,IV,38), tritones (lám. II,IV,44), sirenas aviformes (lám. II,IV,41), y, ocasionalmente, la personificación de la Tierra, cuando las sirenas se convierten en la personificación del elemento marino (lám. II,IV,33).

- FRANCIA posee un cuantioso número de representaciones de sirenas de cola única. Por su carácter monumental destacaremos, en primer lugar, el friso de la portada de Saint Michel d'Aiguille, en Le Puy (Auvernia) (lám. II,IV,31). Bajo una arquivolta vegetal -surgida de las fauces de sendos personajes situados en los extremos- y un tímpano perdido hoy en día, dos sirenas afrontadas que sostienen con sus manos un pequeño paño flotante de ascendencia clásica, ocupan el estrecho friso; están situadas en el interior de dos paneles rectangulares que tienen uno de los lados menores de forma curva, de manera que sus siluetas quedan embutidas en el marco, y su relieve, de escaso volúmen, no llega a sobrepasar el plano de la arquitectura. Su inclusión en los citados marcos y su ejecución en un plano retraído producen un grato y expresivo contraste lumínico.

Son sirenas de rostro bastante bien modelado, desigual entre sí, cabello corto, y senos notablemente señalados. Sus brazos se levantan de modo simétrico para sostener el paño flotante que en la Antigüedad había sido tan característico de las divinidades femeninas del mar (Anfitrite, Venus, nereidas, tritonisas, etc.), y producen una brusca flexión de los codos. Llama la atención la disparidad de las colas de estas figuras hermanadas: una de ellas, plagada de escamas, se enrosca al extremo para rematar de forma muy sencilla, con una simple disminución de grosor hasta convertirse en puntiaguda, flanqueada por dos pequeñas aletas, mientras que la otra no presenta rosca y su extremo asciende

hasta el ángulo superior derecho del marco que ocupa, rematando en una gran aleta a cuyos lados surgen otras aletas menores.

Los capiteles fueron soportes arquitectónicos en los que las sirenas de cola única también aparecieron de forma preferente. En ellos, tanto la simetría como la ley del marco, fueron, una vez más, los preceptos más rigurosos a los que se sometieron los escultores románicos, que utilizaron, en líneas generales, dos recursos compositivos para abordar el tema que tratamos: las sirenas emparejadas -generalmente afrontadas- y la forma que convenimos en llamar "en U", si bien, como veremos, no faltaron otros medios de ordenación. La Iglesia de Courmelles (Marne) (f.II,IV,14) ejemplifica lo anteriormente expuesto en los respectivos capiteles de dos columnas gemelas sobre las que una pareja de sirenas situadas de frente al espectador, sostienen sus colas con una mano mientras que se aproximan con la otra, para crear un esquema de composición cerrado y simétrico, equiparable al que solía producirse en la tipología de sirena de doble cola. Por lo demás, son figuras de grandes facciones, pelo largo que cae sobre la espalda y anatomía poco detallada.

Similar apostura vuelve a aparecer en uno de los capiteles del absidiolo norte de la Iglesia de la Sauve-Majeure (Guyenne) (lám. II,IV,31), si bien éste último muestra una disposición excepcional, dado que la magnitud de las colas de las sirenas ha obligado al artista a prolongarlas, respectivamente, hasta el extremo superior de la cara contigua del capitel, ultrapasando y, en cierta medida, suavizando con su curvatura las aristas del mismo; podría hablarse, en este caso, de menor sometimiento a la arquitectura, si bien la simetría es absoluta. Ciertamente, las colas de las sirenas de este capitel resultan insólitas, tanto por su longitud como por su grosor; son colas propias de los grandes monstruos del mar, provistas de las aletas típicas de los escualos, aunque la malla escamosa las asemeja a las extremidades de los seres marinos de menor tamaño; tal vez este desmesurado tamaño de las colas pudiera asociarse con el peligro que acecha al hombre en el mar, y, en definitiva, con el simbolismo del pecado.

Situadas de frente al espectador, las dos figuras poseen larga y rígida melena que se desliza sobre los hombros hasta la altura de los codos; sus rasgos faciales son de acusado tinte expresionista, y su cuerpo de forma casi trapezoidal (como el capitel), en el que se destacan los senos caídos y la marca umbilical. La unión entre la anatomía humana y la marina se realiza a través de un cinturón decorado a base de estrías dispuestas en diagonal. Los brazos de ambas figuras aparecen alzados, con un brusco ángulo de flexión, y sostienen en sus manos instrumentos musicales para acompañar sus encantadoras melodías: un crótalo, y un "lituus" (29).

Una de las dovelas del portal occidental de la Iglesia de Saint Hilaire, en Foussais-Payre, está decorada con una sirena de cola única que sostiene en su mano un pez de gran tamaño (lám. II,IV,32). Su rostro es expresionista, dada la dureza de los rasgos y el exagerado tamaño de sus ojos, y su anatomía, en la que se marcan unos pequeños senos modelados, resulta, asimismo, poco cuidadosa; la cola pisciforme, con grandes escamas, forma ángulo recto con el cuerpo de la sirena, y el espacio interno de tal ángulo ha sido ocupado por el brazo derecho de la figura y el gran pez que sostiene, cuya curvatura cierra la composición.

La iconografía de las sirenas de cola única afrontadas adquiere un nuevo significado en el portal de la Iglesia de Urcel (Aisne) (lám. II,IV,33), en la que, sobre los capiteles de dos columnas gemelas, aparecen los símbolos respectivos de la Tierra y el Mar: "la Tierra es una mujer de largos cabellos trenzados que amamanta a dos quimeras; a su lado, dos sirenas simbolizan el mar" (30). Si admitimos esta interpretación, las sirenas como personificación del mar, sustituyen a la alegoría del elemento marino representada frecuentemente en el Arte Carolingio y Otoniano, que, como ya se vió, tenía aspecto de anciano acompañado de un "Ketos", que volcaba el caudal del Océano de un pequeño cántaro (31).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Las dos sirenas, afrontadas de modo simétrico, aparecen con el torso de frente al espectador y el rostro en posición de tres cuartos; en éste, se destaca un enorme ojo almendrado, visto también de frente. Por encima de ellas, el capitel se divide en dos mitades mediante una decorativa moldura adornada por un contario, sobre la que campean, igualmente afrontados, dos fantásticos monstruos marinos provistos de alas y garras de felino, cuyas cabezas se asemejan a las del grifo y el "Ketos", respectivamente, y que son, sin duda, clara alusión a los peligros del profundo abismo.

Uno de los ejemplos más representativos de lo que podríamos denominar sirena de composición en forma de U, es la criatura marina que decora un capitel del portal de la Iglesia de Aulnay de Saintonge (f. II,IV,15). La figura ocupa un marco casi rectangular, y su escamoso cuerpo se ha adaptado a él, de tal modo que su cola única, sostenida con ambas manos, asciende hasta la altura de la cabeza, formando una cerrada curvatura, en forma de U. Esta sirena de Aulnay es un ejemplar muy poco común, por la configuración de su anatomía: sólo su cabeza y manos son humanas, mientras que su torso, plagado de imbricaciones escamosas, es el preludio de la espléndida y rígida cola tubular que la caracteriza. El mismo tipo aparece en uno de los relieves de la Iglesia de Saint-Restitut (Aisne) (f. II,IV,16); también en dicha obra la cabeza y el brazo vuelven a ser los únicos atributos humanos de la figura, que se acomoda al marco de manera algo menos rígida que en Saintonge. En ambos casos un enorme ojo visto de frente se destaca sobre el recto perfil del rostro, y una larga melena lacia cae abundante sobre la espalda.

En Saint- Europe de Saintes (Charonte Maritime), un bajorrelieve muestra a una sirena de esquema similar a las anteriormente citadas (f. II,IV,17); sin embargo, su anatomía está formada por un cuerpo femenino que se transforma en anfibio más allá de la cintura, y sus manos aparecen levantadas, para sostener con una de ellas el extremo de su cola, rematada en una aleta bífida. Tanto la sirena de Saint- Restitut como la de Saintes son "dos tipos corrientes de la sirena

románica", según ha señalado Jurgis Baltrusaitis. La curvatura del torso de la sirena de Saint-Europe origina un esquema compositivo muy cerrado, que se exagera aún más en los relieves incluidos en marcos circulares, como ocurre, por ejemplo, en uno de los medallones situado en las arquivoltas del portal occidental de la **Iglesia de Santa Magdalena de Vezelay** (Borgoña) (lám. II,IV,34). El cuerpo de la sirena se dispone de tal modo que parece formar un segundo medallón circular en el interior del marco que ocupa, por su perfecta adaptación a éste.

Al tipo que hemos designado como "forma en U" corresponde también una extraña representación de sirena que decora una de las ménsulas del intradós del arco del portal septentrional de la **Iglesia de San Nicolás de Nogaro** (Gasconia) (lám. II,IV,35), fechable en la segunda mitad del siglo XI. La actitud de la figura es la habitual: con una mano sujeta el extremo de su cola y con la otra se toca el seno derecho. Su peculiaridad viene dada, en cambio, por la indumentaria que luce: toca y sombrero sobre la cabeza, según la moda de la época; bajo estas prendas muestra desnudos los puntiagudos senos, y un largo faldellín cubre el inicio de su pisciforme anatomía. Asimismo, la cola marina se aleja, en cierta medida, de los prototipos más repetidos ya que presenta diversas incisiones paralelas a lo largo de su longitud, como si se tratara de los plegados de una tela. Cuatro aletas y un remate sencillo completan su aspecto.

Al lado de las obras citadas destaca una pareja de capiteles procedentes de la sacristía de la **Iglesia de Santa Quiteria du Mas**, en Air-sur-l'Adour (Gasconia) (lám. II,IV,36), fechados en el siglo XII; ambos son similares: una sirena de cola única sostiene con una mano el extremo de su cola escamosa, y con la otra, un elemento vegetal. El cabello forma un elaborado peinado turriforme que se adorna con una sencilla diadema perlada, a juego con el cinturón, y cae, repartido en dos mechones, hasta la altura de los senos. El rostro, muy castigado por la acción del tiempo, debió de ser bastante delicado, como todavía puede advertirse hoy; Sin embargo, el tratamiento de la anatomía es exagerado: senos pequeños y caídos, y costillas y abdomen notablemente señalados en una acusada

geometrización. Bajo el ombligo, un cinturón adornado con cuentas sirve de sujección a un exiguo faldellín. La indudable originalidad de esta pareja de capiteles reside en el sentido decorativo del conjunto: las sirenas se asientan sobre las ondas marinas, pero, a su alrededor, se desarrolla todo un mundo de imbricaciones vegetales, entre las que se adivinan prótomos de peces, que rellenan el espacio.

Un capitel de la Iglesia de Macqueville (Charente Inferioure) (f. II,IV,18) muestra a una graciosa sirena cuyo rostro coincide con la arista del capitel, mientras que, a ambos lados, la cola de la sirena, un gran pez que ésta sostiene entre sus manos, cubren las caras laterales del mismo. El cabello largo, partido en raya al medio y, flotante, se dispone, simétricamente, también hacia ambos lados.

En la Iglesia de Cunault- sur Loire (Maine) (f. II,IV,19), sobre uno de los capiteles del portal, una sirena situada en la arista del mismo, avanza sobre las olas; sostiene en sus manos dos grandes peces al tiempo que se acerca a varias embarcaciones de pequeño formato. Las naves, de proa curva, están ocupadas por marinos, a quienes la sirena, como símbolo de las tentaciones (32), ofrece uno de sus peces. En esta ocasión, la sirena ha sido concebida como un ser monstruoso, por su gigantesco tamaño, que presenta anatomía muy esquemática y rostro de cuidadoso modelado; el cabello y los brazos se ordenan, de forma simétrica, hacia ambos lados.

En Souvigny (Allier) (lám. II,IV,37), la sirena marina ocupa un lugar entre los relieves de la columna decorada con los signos del zodiaco y los trabajos y los meses. Se dispone en un marco rectangular y su cuerpo, de anatomía muy sencilla y esquematizada, se destaca sinuoso sobre el fondo que orna. Encima de ella, se ha escrito la palabra SERENA. Otro curioso ejemplar de sirena de cola única aparece en uno de los bajorrelieves de la Iglesia de St. Aubin de Angers (Maine et Loire) (f. II,IV,20). En esta ocasión, una sirena de anatomía y rasgos

faciales sexualmente poco definidos, levanta sus manos para sostener un pez con una de ellas; su cola de escamas se enrolla sobre sí misma de un modo atípico.

- En **ITALIA** no son muy numerosas las obras escultóricas con representaciones de sirenas marinas de cola única. Entre las que aún hoy subsisten destaca un medallón de la **Catedral de Parma** (Lombardía) (f. II,IV,21). Como es habitual en este tipo de marcos de arquitectura, la sirena de Parma se amolda completamente a la curvatura del clípeo que ocupa, y su cuerpo forma un círculo casi cerrado. De uno de los capiteles del **Claustro de Monreale** (Sicilia), ya del siglo XIII, procede una representación excepcional en la que una sirena de cola pisciforme, cuyo extremo sostiene con una mano, posee, asimismo, patas delanteras de ave, resultando una curiosa fusión iconográfica entre las sirenas-ave y las sirenas-pezu (lám. II,IV,38).

- **ALEMANIA** presenta, asimismo, ejemplares de sirenas de una cola cuya iconografía es interesante porque se aleja de los tipos más corrientes. Así, por ejemplo, la pequeña sirena que ocupa una de las dovelas del templo del **Cementerio Católico de Remagen** (Westfalia Septentrional) (lám.II,IV,39), posee una pequeña cola pisciforme y patas aviformes, si bien su carácter marino se subraya por el remo con el que se ayuda en su avance sobre el mar, y porque a su lado, como ya señalamos, aparece un tritón barbado de cola bífida (f.II,IV,22); en la misma portada, y situada en el lado opuesto a la figura que acabamos de describir, se halla otra criatura marina, de torso cubierto, que no posee patas delanteras de ave, sino aletas pisciformes, y porta un cargamento de peces (lám.II,IV,39); otros seres acuáticos de extrañas y fabulosas especies completan el portal, cuyo simbolismo pudiera estar dotado de contenido escatológico.

- En **PORTUGAL**, el tema de la sirena (preferentemente de una cola) fue muy habitual entre Douro en Minho. Pueden hallarse ejemplos en las iglesias de Rates, Rio Mau, Vilar de Frades, Tavanca, Vilar Inho, Veade, Vila de Boa de Quires, Sao Salvador de Ancaes, Tarouguela, Resende, Almacave y San Pedro de

Coimbra. La sirena posee una doble connotación antagónica: su canto dulce y tenebroso podía ser entendido como tentador y demoníaco, pero, en ocasiones, asociada a otros símbolos, como el pez, su sentido podía tener carácter positivo. Entre las sirenas románicas portuguesas de única extremidad pisciforme destacan la del Museo Alberto Sampaio de Guimaraes, de exagerada geometrización a pesar de su avanzada cronología (principios del siglo XIII), asociada a un pez (33), y la muestra conservada hoy en el Museo Nacional Machado de Castro de Coimbra (n.10454), del siglo XII, (lám. II,IV,40); el capitel de pilastra al que pertenece presenta las tres caras talladas: dos de ellas mediante decoración de pájaros afrontados picoteando en una fuente de basa monstruosa, mientras que en la cara restante una sirena de cola escamosa que sostiene en sus manos un pez (picoteado por uno de los pájaros de la cara central) y el extremo de su cola, respectivamente; es un ejemplar de "forma en U", cuyos rasgos faciales son muy toscos y su sexo femenino sólo puede ser intuído por la señalización de los senos.

-En ESPAÑA son todavía hoy bastante numerosos los ejemplares de sirenas de cola única; de ellos seleccionaremos, a continuación, un breve muestreo que permita analizar las variantes más significativas de su iconografía. Entre la variada gama de temas que decoran la magnífica portada occidental de la Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), obra del siglo XII, no podía faltar la presencia de la sirena (lám. II,IV,41), cuya efigie ocupa un lugar destacado sobre la gran arquivolta de este conjunto escultórico. Está ubicada entre un artesano (arriba) y un profeta (abajo), tal vez Isaías, que con su filacteria abierta muestra, posiblemente, el célebre pasaje en el que se dice: *"Que las sirenas construyan su morada, que los demonios brinquen; que den a luz los puercoespines"* (Isaías V,I). La sirena envilece al ser humano que escucha su engañoso canto, porque como advirtió también el profeta :*"Las palabras peligrosas dañan a la naturaleza débil"*.

El rostro está bien modelado, y el cabello, trabajado con no poco detenimiento, cae, largo y lacio, sobre los hombros. Las manos sostienen grandes peces, y una de ellas ha sido ejecutada en un tamaño exagerado deliberadamente; la anatomía femenina presenta los senos pequeños y juntos, debajo de los cuales se puede apreciar la osamenta pectoral. Tras la cintura, y bajo un sencillo faldellín vegetal, surge una cola pisciforme que carece de tejido escamoso y remate en una aleta recta que se sale en parte del marco arquitectónico para ocupar la moldura ajedrezada que sigue a la arquivolta. El escultor, consciente siempre de los preceptos estéticos a seguir, ha utilizado, en esta ocasión, el cuerpo sinuoso del más grande de los peces para compensar y equilibrar la curvatura de la cola de la sirena; consecuencia de ello es, como en tantas otras oportunidades, una composición simétrica, de efecto análogo al que producían las sirenas de cola bífida.

En territorios de Aragón sobresale, tanto por su elegante ejecución como por su elaborada iconografía, la sirena marina situada en una de las arquivoltas del portal sur de la Iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza) (lám. II,IV,42), obra realizada con anterioridad al año 1134. La sirena-peíz forma el esquema que hemos convenido en llamar de "forma en U", dada la cerrada curva que produce su cola de escamas. Sostiene con la mano derecha un ramillete vegetal, mientras que con la izquierda, agrandada hasta la monstruosidad, rodea su estrecha cintura. El rostro posee grandes ojos y delicados rasgos, y su flotante cabellera sigue con sus ondas una curva paralela a la señalada por la cola, determinando una perfecta armonía compositiva; sólo queda visible un seno, tratado de forma incisa, sin volúmen, y cuya exhibición no es sino una señal inequívoca de la tentación carnal. Ubicada encima de esta hermosa sirena-peíz aparece una no menos llamativa sirena-ave de espléndido plumaje y agitada cabellera.

En la parroquial de Pinillos de Esgueva (Burgos) (lám. II,IV,43) volvemos a encontrar una sirena marina de cola única, como motivo central de uno de los

capiteles del interior de la nave. Aparece situada en la arista del capitel que ocupa, y sostiene con una mano el remate de su gran extremidad. El tratamiento general es tosco y su anatomía esquematizada; sin embargo, el simbolismo que encierra la representación está claramente expreso por la figura masculina que se halla a su diestra, indiferente ante los encantos de la maléfica criatura del mar, y por tanto testimonio modélico para todo cristiano.

También los canecillos exteriores de las iglesias románicas de nuestra geografía fueron marco idóneo para la plasmación de una riquísima iconografía entre la que tuvieron su lugar, como es lógico, las sirenas de cola única. Un interesante ejemplo de ello puede contemplarse en el muro sur de la **Iglesia de Duratón** (Segovia) (lám. II,IV,44), donde la sirena adquiere forma de U para someterse al espacio rectangular del canecillo, y sostiene con una mano la terminación de su cola. Su aspecto, extremadamente tosco y un tanto convencional, alejan este ejemplar de la idea de seducción y encanto; incluso, sus rasgos faciales y anatomía pectoral podrían ser definidos como asexuados, y, desde luego, mucho más afines a los de las sirenas de doble cola, que como ya se señaló, no se avenían con el ideal de belleza y atracción propuesto por las fuentes literarias. El canecillo de Duratón es un símbolo de pecado, concretizado en un extraño "sirenoide".

Una pareja de sirenas -masculina y femenina-, o bien sirena y tritón, afrontan sus miradas y entrecruzan sus anfibia colas en un expresivo bajo relieve de la **Iglesia de Soto de Bureba** (Burgos) (lám. II,IV,45). Son figuras rígidas y de factura esquemática, que sostienen con sus manos peces de diferentes tamaños. La tosquedad de ejecución es la nota más sobresaliente de este relieve, cuya composición es un antecedente de los esquemas que se utilizarán, a partir del siglo XIV, con sentido heráldico.

Muy escasas, también aparecen, sin embargo, las sirenas pisciformes en algunos edificios alaveses. Buena muestra de ello es un valioso canecillo de la

Iglesia parroquial de Armentia (lám. II,IV,46). En una cuidada representación la sirenita de única cola sostiene, con mimo, entre sus delicadas manos un gran pez que oculta su cuerpo. Tampoco se puede apreciar en ella el remate de su extremidad, si bien el entramado escamoso de la misma, casi reticular, denota un concienzudo y detallado trabajo por parte del escultor.

La tipología de sirena marina de cola única llegó también al "finis terrae", para advertir al peregrino de las tentaciones que debía evitar. Su presencia parecía obligada entre la variada temática, de carácter simbólico, que adorna el **Pórtico de las Platerías** de la Catedral compostelana (lám. II,IV,47). Situada actualmente en solitario, sobre la rosca del arco derecho, no se puede descartar la opción de que en su día formase pareja con un centauro que, desde el lado opuesto del conjunto, lanza sus flechas con pasión. La sirena del Pórtico de las Platerías posee delicado rostro y largo cabello lacio que cubre sus hombros. Su anatomía no es muy detallada, al igual que su extremidad marina ascendente, únicamente animada por una incisión que señala su eje central. Una mano levantada pudo sostener un espejo, hoy desaparecido, mientras que con la otra sostiene un pez.

El encanto y la persuasión vuelven a aflorar en la coqueta sirena de un capitel de la **Iglesia de San Claudio de los Olivares** (Zamora) (lám. II,IV,48), ejemplar de avanzada cronología cuyo naturalismo y elegancia preludian el arte plenamente gótico. La atractiva sirena arregla su largo cabello con un peine que porta en la mano izquierda, y sostiene con la derecha el extremo de su cola y un pequeño espejo de tocador. Desde el románico final, la sirena adquiere como atributos habituales el peine y el espejo; tales enseres fueron, en la Antigüedad, objetos que ostentaba, con frecuencia, la diosa Afrodita, recién salida del mar. Como ya señalábamos en su momento, también en el marco de las culturas prerrománicas existieron algunas sirenas en actitud de coquetería, aunque fue en el gótico pleno cuando el asunto adquiriría mayor difusión. La sirena coqueta encierra en sí un profundo simbolismo, en íntima relación con las tentaciones y

el pecado de la carne. El cuerpo de la sirena de San Claudio presenta una anatomía femenina sólo esbozada, y forma un óvalo cerrado con la cola, que asciende hasta reposar sobre el hombro derecho. La cabeza se inclina como eco de la curvatura corporal, que se completa, sin duda, con la elegante ondulación de los arreglados cabellos. Ojos grandes de dulce mirar y rasgos finos convierten su ovalado rostro en el de una afable doncella; resulta llamativo el decorativismo de los lóbulos auriculares, situados a la misma altura de los ojos. Los brazos, respectivamente flexionados, contribuyen a la impresión general de simetría que se desprende del conjunto, al equilibrarse entre sí, al tiempo que cierran por completo el ordenamiento compositivo. Un simple cingulo rodea la cintura humana de esta doncella del mar, allí donde sus formas humanas se tornan en escamas y aletas marinas.

Acabaremos esta somera selección de las sirenas de cola única en la escultura románica española con la más fantástica de todas ellas, una "sirena contorsionista femenina que tiene como cabeza un instrumento músico que sostiene con la mano, mientras que la otra empuña el arco correspondiente" (34). Se trata de la sirena de la Iglesia de Colina de Losa (Burgos) (lám. II,IV,49), modelo ciertamente original donde la imaginación y capricho del artista han sobrepasado el umbral del ensueño, y donde toda lógica ha cedido ante la invención. Su cabeza ha desaparecido, porque lo importante es su música, dulce como la de una viola, pero tan cruel y engañosa como el cuchillo que le sirve de arco; una música interpretada por manos monstruosas, enormes como el precipicio del pecado, asesinas si tañen las funestas melodías del mar. Tampoco interesa el dorso de la figura, empequeñecido hasta lo caricaturesco; bajo éste aparece una cola de escamas, realizada con esmero, que remata en una aleta bífida decorada con múltiples estrías.

3. Otros personajes del séquito marino en la escultura románica.

Si bien hemos podido constatar que la sirena-pep es el personaje marino más representado por los escultores del siglo XII, convertida en símbolo del mar y del mal, por excelencia, también se advierte, en la escultura románica, la presencia de otros seres míticos de las profundidades, cuyos prototipos iconográficos hay que rastrearlos en el arte de la Antigüedad.

El poder del mar con su terrible fuerza, se representó, en ocasiones, con una personificación masculina: un hombre que cabalga un gigantesco o monstruoso pep. Es el rey, el dios del mar, cuya presencia fue bastante limitada en el Arte Románico, pero, muy elocuente para seguir las transformaciones iconográficas, que no eran sino plasmaciones artísticas de unas ideas que nunca se extinguieron.

Recordemos que el mundo griego representó al dios Posidón a caballo, para recordar su primera condición de "Despotes Hippon" (Señor de los Caballos). Desde el siglo V a.C., el caballo terrestre se sustituyó, en la mayoría de los casos, por un enorme caballo marino, que a partir de ese momento sería su cabalgadura predilecta. Y más tarde, ya en Roma, las representaciones plásticas muestran al dios marino conduciendo un carro tirado por hipocampos (dos o cuatro), o bien montado sobre una venera, igualmente impulsada por caballos de mar. Amorcillos y otras semidivinidades como Palemón, por ejemplo, utilizaron peces o delfines para cabalgar sobre el Ponto, animando con su presencia las escenas del "Triunfo de Neptuno" o sirviendo de cortejo a la blanca Anfítrite en su Victoria. Sólo en contadas ocasiones, el Océano romano montaba un "Ketos", y con el paso de los siglos, fue esta forma la que habría de perdurar: en el arte carolingio la personificación masculina del mar apareció, con frecuencia, galopando a la grupa de un enorme y monstruoso animal marino, el "Ketos", como atestiguan un buen número de cubiertas eburneas de encuadernación, y pinturas de manuscritos, como vimos en su momento.

Esta última personificación del dios marino, popular en los siglos noveno y décimo, fue, sin duda, la que sirvió de modelo a los artistas románicos que, no obstante, la dotaron de nuevos aspectos, convirtiéndola en más irracional y monstruosa, y la alejaron, aún más, de los prototipos que la habían originado. Sobre el friso de la fachada de poniente de la **Iglesia de Andlau** (Alsacia) se representó, en pleno siglo XII una escena de lucha entre guerreros y leones. La primera "metopa" del mencionado friso está ocupada por una extraña representación del dios del mar (lám.II,IV,50). Es un hombre de anatomía poco cuidada, que parece tener extremidades ictiopodoformes; cabalga desnudo sobre un corpulento pez, y con sus manos sostiene, respectivamente, el extremo ascendente de la cola de su cabalgadura -de modo similar al de las sirenas-, y algo que podría identificarse con las riendas de la misma, o bien con un cetro de poder, dada su rigidez. Su rostro, muy mal conservado en la actualidad, no parece ostentar rasgo monstruoso o sobrenatural alguno; sin embargo, su actitud no es propia de un ser humano, sino irracional: se dispone a deglutir de un sólo bocado un pez cuyo tamaño equivale al de uno de sus brazos. Los volúmenes han sido tratados de forma esquemática, y el medio relieve de la figura se destaca nítido sobre la lisura de la superficie que le sirve de fondo. No existe ningún recuerdo del arte clásico en el estilo, pero la iconografía, transformada, responde a patrones de inspiración antiguos.

Otra interesante manifestación plástica en la misma línea, la encontramos en la decoración en relieve de la fachada occidental de **San Miguel de Pavía** (Lombardía), realizada hacia 1180 aproximadamente (f. II,IV,23). Bandas paralelas con relieves esculpidos interrumpen rítmicamente la fachada; en ellas, personajes en actitudes cotidianas se mezclan con animales -reales y fantásticos-, en aparente desorden. Y también los seres míticos del mar. Como se señaló, una sirena de cola única ocupa la parte superior -el capitel- de una de las jambas de entrada a la puerta derecha (hoy cegada). Asimismo, a la derecha de la figura principal del conjunto (S. Miguel?), un hombre desnudo que sostiene un pez en la mano monta sobre un terrible monstruo marino de cuya pisciforme extremidad surge

un prótomo de cabeza dragónica. Tal vez pudiera interpretarse como una personificación del mar, pese a las transformaciones que los escultores románicos han otorgado a su monstruosa cabalgadura, que posee cabeza de pantera.

Otro animal análogo al citado, con aspecto de felino y enroscada cola pisciforme (en esta ocasión rematada sencillamente con una flor tripétala) puede contemplarse en la banda superior, en la que ha vencido a un hombre que yace tendido a su lado. Parece lógico pensar que los seres y monstruos del mar de San Miguel de Pavía sean equiparables a los pecados, y, en definitiva, al averno.

Los artistas románicos representaron, además, a seres con fisonomía humana masculina hasta la cintura y extremidades pisciformes. Su origen y modelo de iconografía proviene, en primera instancia, como ya se ha señalado, del mundo proximooriental, pero, el arte clásico fue el encargado de darles su aspecto definitivo, y, su gran popularidad. En líneas precedentes se apuntaba la idea de que la sirena-marina de los siglos XI y XII era un ser que había pasado a formar parte del cortejo de divinidades menores del mar, y, en ocasiones, su símbolo mismo. La idea se refuerza cuando a su lado aparecen estos tritones medievales, pervivencia indiscutible del thíasos marino de la Antigüedad.

Es habitual que dichos personajes hombres-pep formen pareja con figuras de sirenas, y, como éstas, sostengan peces con las manos, o bien la extremidad de sus colas marinas. Asimismo, los tritones románicos pueden tener cola única, o doble cola, siendo éste último tipo el más acorde con la estética del momento, y, por tanto, el más difundido. Algunos ejemplares presentan dos colas pisciformes rematadas en aletas, pero, cruzadas como si de piernas humanas se tratara. El rasgo más característico de su rostro es la barba, atributo que pone en evidencia su origen oriental y que los diferencia claramente de sirenas o "sirenoides", seres afines a las sirenas cuyo sexo no está muy bien diferenciado.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Entre los tritones de cola bífida destaca el que decora en bajorrelieve la segunda dovela de la puerta de entrada del **Cementerio Católico de Remagen** (f. II,IV,22 y lám.III,IV,39), situado a continuación de la sirena que ocupa el salmer izquierdo de dicha portada. Es una figura de patrones estilísticos muy esquematizados, que, abogando por la simetría románica, sostiene con sus manos las bifurcaciones ascendentes de sus colas, plagadas de aletas. En su ingenuo e inexpresivo rostro resalta una larga barba de corte triangular que, como ya se ha dicho, hace pensar en prototipos orientales. La dovela siguiente de la misma fachada está ocupada por otra criatura marina fantástica de rostro humano barbado.

La **Abadía de Alspach** (Colmar, Alto Rhin), cuenta entre sus decoraciones escultóricas, realizadas hacia 1150, con la presencia de un ser masculino coronado que presenta el rostro barbado y una extremidad pisciforme que forma ángulo recto con su cuerpo. Su tratamiento es muy sumario, los ojos grandes y de mirada fija, y las manos, como suele ser habitual, están flexionadas, de forma simétrica (lám. II,IV,51).

Un tritón de cola bífida forma parte de la decoración escultórica de la **Iglesia de Santa María de Piasca** (Cantabria) (lám. II,IV,52). Ocupa el segundo can del ábside central, de rica ornamentación. A diferencia de las hermosas facciones que, como hemos visto, mostraba la sirena femenina de la misma iglesia, esta figura tiene rasgos rudos, inequívocamente masculinos; posee una espesa barba de perfil triangular que no deja cabida a las interpretaciones dudosas con respecto a su sexo, si bien su cabello es largo y cae por detrás de los hombros (en la sirena femenina cae por delante, sobre el pecho). El cuerpo, bastante estilizado, presenta incisiones para señalar músculos pectorales y osamenta; tras la menuda cintura, un pequeño faldellín acuático da paso a la cola bífida, plagada de escamas, cuyas ramificaciones ascienden, simétricas, hasta las manos de la figura.

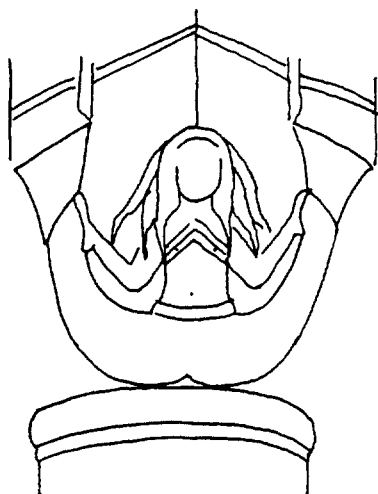
Entre los seres que hemos calificado como "sirenoides" sobresale un conocido relieve de **Notre Dàme la Grande de Poitiers** (Poitou) (f. II,IV,24), en el que un ser anguípodo, desprovisto de atributos sexuales sostiene con sus rígidos brazos las colas marinas ascendentes, rematadas por cabezas de cánidos, que resultan afrontadas entre sí.

Uno de los relieves de la ya citada iglesia de Soto de Bureba (lám. II,IV,45), muestra a dos seres marinos, sirena y tritón, respectivamente, que, afrontados sostienen sendos peces en sus manos y entrecruzan sus colas en elegante curvatura. En esta ocasión ambas divinidades marinas poseen una sola cola, pero sus posiciones son aptas para la consecución de las reglas decorativas del momento.

Otro tema que, en escasa medida, mantuvo su vigencia en el arte occidental, durante el siglo XII, fue la personificación pagana del río Jordán. Hacia el año 1065 se tallaron en madera las **puertas de la Iglesia de Santa María en el Capitolio de Colonia** (Köln). Uno de sus paneles esculpidos exhibe la escena del Bautismo de Cristo (lám. II,IV,53). La composición, de rigurosa simetría, está formada por cinco personajes de tosca factura: San Juan Bautista, un ángel, Cristo, la Paloma y el monstruo marino que sirve de personificación del río. Cristo aparece como centro de todo: sobre su cabeza la paloma nimbada del Espíritu Santo y, a sus pies, un terrible monstruo de fauces abiertas que mira hacia lo alto. El monstruo a quien Cristo vence -pisa- es un ketos marino que personifica al Jordán y a quien Cristo bendice -y santifica- con su bautismo. Este tratamiento iconográfico es excepcional, una derivación de aquellas en las cuales el río, siguiendo los patrones antiguos, era un anciano barbado y semidesnudo semejante al Océano helenístico y romano, en ocasiones acompañado por el monstruo. En el Bautismo de Santa María in Kapitol el agua -río o mar- es un monstruo, una alegoría del pecado, a la que sólo el Cristianismo es capaz de aplastar. Ya no existen deidades paganas sometidas al Cristianismo, sólo un ser monstruoso que simboliza al pecado vencido. Lo único que resta de la divinidad

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

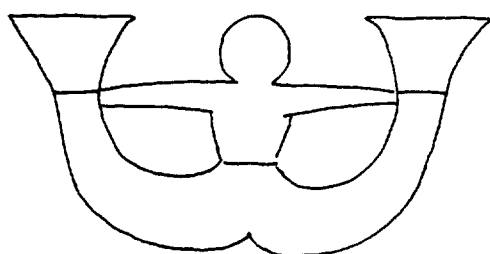
antigua es su forma de "Ketos", su cola enroscada y sus fauces caninas, muy similares a las que aparecían en las cabalgaduras de la personificación del mar en los marfiles carolingios y otonianos, en los que, sin duda, se inspiraron los tallistas de estas puertas.



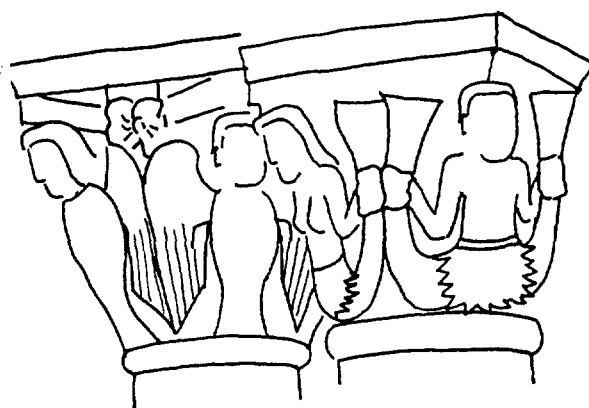
f.II,IV,2. Capitel.Iglesia de Notre-Dâme de Tavant (Francia). Sirena.



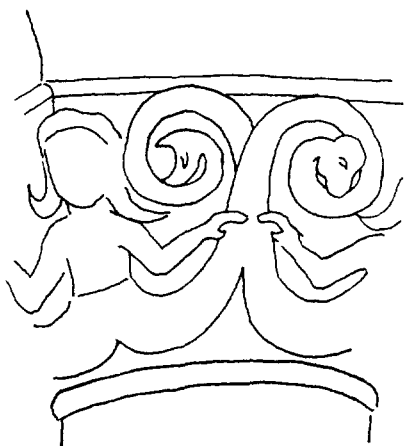
f.II,IV,3. Bajorrelieve. Iglesia de Lucques (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



f.II,IV,4. Capitel.Iglesia de Notre-Dâme de Herent (Bélgica). Sirena.



f.II,IV,5. Capitel. Claustro d'Elne (Francia). Sirenas-ave y sirenas-pezes.



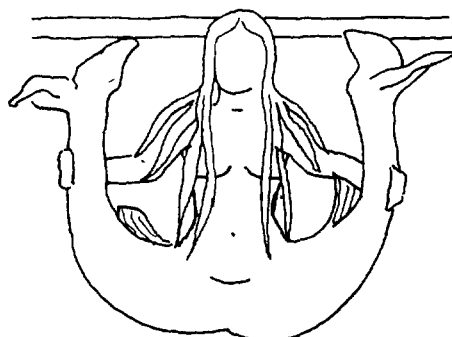
f.II,IV,6. Capitel. Iglesia de Colombiers (Francia). Sirenas.



f.II,IV,7. Capitel. Claustro de St. Rémy (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



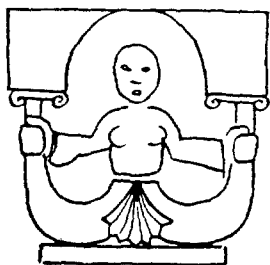
f.II,IV,8. Arte Romano. Siglo I d.C. Tritonisa. Museo de Marsella.



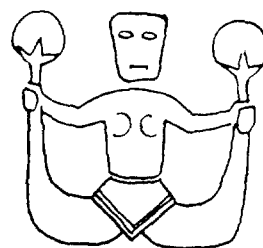
f.II,IV,9. Capitel. Catedral de Módena (Italia). Sirena



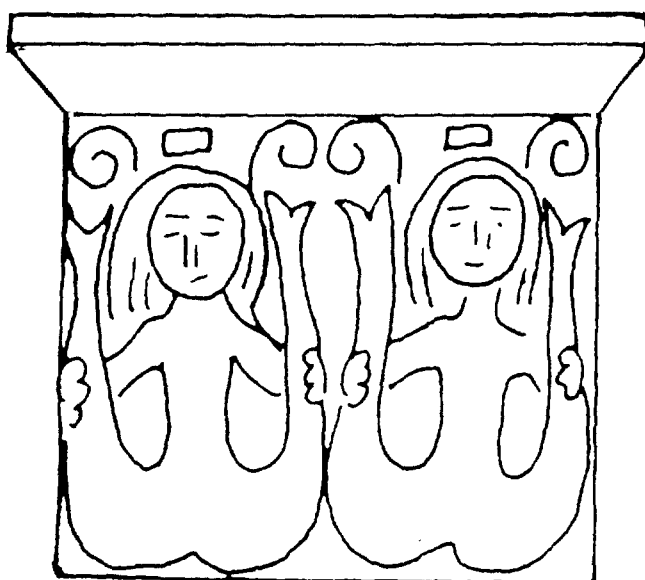
f.II,IV,10. Capitel. Cripta de la Catedral de Módena (Italia). Sirenas. Dibujo: Baltrusaitis.



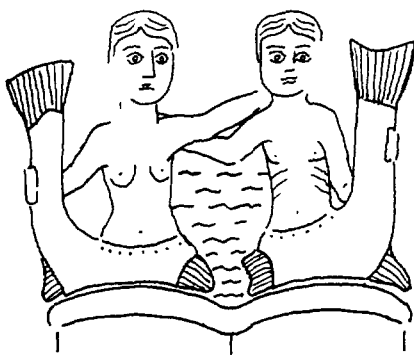
f.IV,II,11. Capitel. Iglesia de San Celso de Milán (Italia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



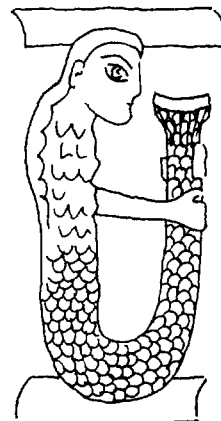
f.IV,II,12. Capitel. Iglesia de San Miguel de Pavía (Italia). "Sirenoide". Dibujo: Baltrusaitis.



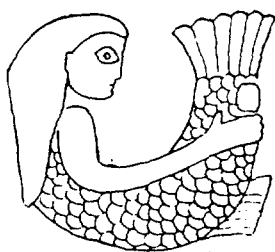
f.IV,II,13. Capitel. Iglesia de S. Esteban de Cuaño (Asturias). Sirenas. Dibujo: E. Gonzáles Fernández.



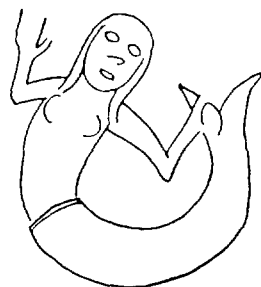
f.II,IV,14. Capitel. Iglesia de Courmelles (Francia). Sirenas.



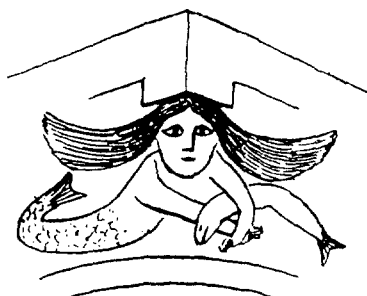
f.II,IV,15. Capitel. Iglesia de Aulnay de Saintonge (Francia). Sirena.



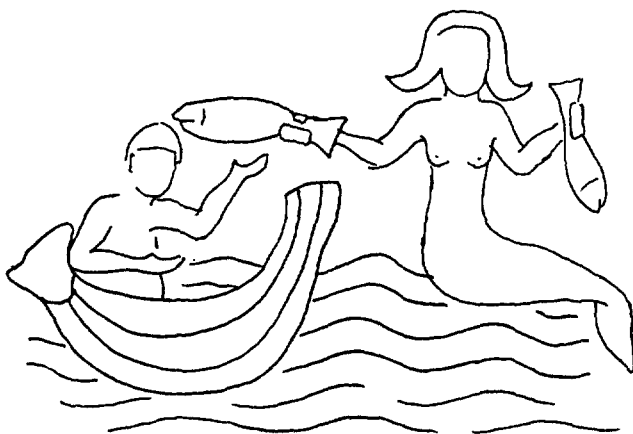
f.II,IV,16. Capitel. Iglesia de St. Restitut (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



f.IV,II,17. Bajorrelieve. Iglesia de Saint Europe de Saintes (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



f.II,IV,18. Capitel. Iglesia de Macqueville (Francia). Sirena. Dibujo: J.Leclercq.



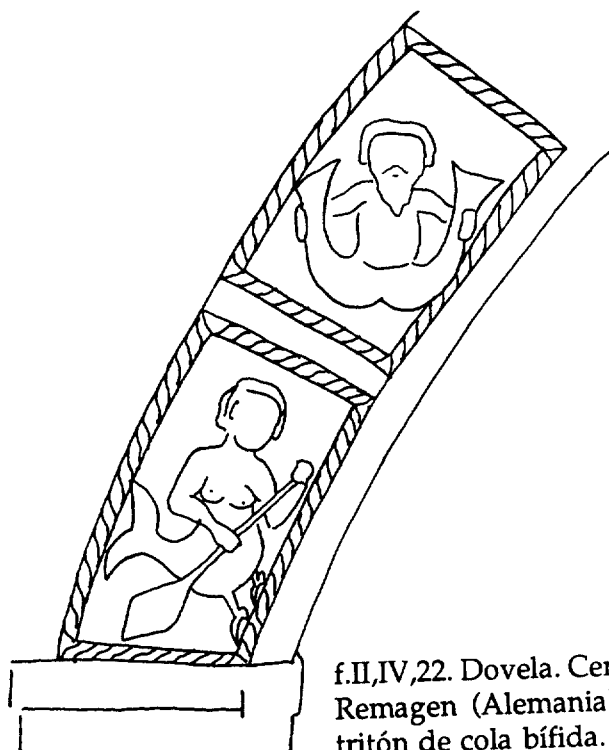
f.II,IV,19. Capitel. Iglesia de Cunault-sur-Loire (Francia). Sirena.



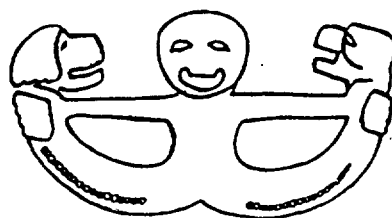
f.II,IV,20. Bajorrelieve. Iglesia de St. Aubin de Angers (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



f.II,IV,21. Medallón. Catedral de Parma (Italia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis.



f.II,IV,22. Dovela. Cementerio católico de Remagen (Alemania). Sirena ave-pep y tritón de cola bífida.



f.II,IV,25. Capitel. Iglesia de Notre-Dame de Poitiers (Francia). Dibujo: Baltrusaitis. Sirena.



f. II, IV, 24. Portada occidental de San Miguel de Pavía (Italia), 1180.

4. Posidón-Neptuno y su cortejo en la pintura románica.

"Lo que la escritura es para los que saben leer, la imagen es para los que no saben leer. Por medio de las imágenes, los ignorantes se instruyen en lo que deben imitar. Son el libro de aquellos que desconocen la escritura. Se emplea pintura en las iglesias para que los que ignoran las letras puedan, por lo menos, ver en los muros lo que no son capaces de leer en los libros...".

El Papa Gregorio el Grande (35) definía con estas palabras el concepto de enseñanza por la imagen que prevaleció en Occidente latino durante siglos. En efecto, la iglesia románica no se acababa en el juego maestro de líneas y volúmenes arquitectónicos, sino que en el marco de su majestuosa arquitectura se desarrollaba todo un suntuoso decorado, cuya riqueza y transcendencia se nos escapa hoy, en gran medida, por las pérdidas que el tiempo ha ocasionado y por las sucesivas restauraciones de las que han sido objeto la mayoría de las iglesias románicas. En el interior de los templos, las vastas superficies, hoy desnudas, de muros y bóvedas, desaparecían antaño por completo bajo tapices y frescos, que otorgaban a los conjuntos un aspecto esplendoroso, deslumbrante y multicolor, criticado muy duramente por San Bernardo y la regla cisterciense.

Las artes del color estaban copiosamente representadas en las iglesias, pero, los frescos demasiado frágiles, resistieron poco al tiempo; la visión que tenemos hoy al respecto es bastante incompleta, si bien los ejemplares que han llegado a nuestros días testimonian la grandeza y la belleza de la pintura mural románica, estrechamente vinculada en temáticas estilo con la miniatura de la misma época.

Las divinidades del mar, dispersas en los siglos románicos aparecen todavía de forma más aislada e inconexa, en la pintura románica, dadas las pérdidas mencionadas anteriormente. Restan en la actualidad pocos ejemplos en los que seguir la huella de la iconografía del "thíasos" marino, pero es muy probable que hayan existido bastantes más, a juzgar por la importancia de algunos de los preservados hasta hoy. Entre las pinturas murales realizadas al

fresco destacan las decoraciones de la Iglesia de Saint-Chef, en el delfinado francés, y la de San Jacobo Termeno (Tirol, Italia).

La Iglesia de Saint-Chef posee el conjunto más importante de pinturas románicas conservado entre el Ródano y los Alpes. La ausencia de documentación sobre la obra hace que sean bastantes las lagunas en el conocimiento de tan valioso conjunto. El edificio actual, obra del siglo XII, se alza sobre una antigua abadía fundada por San Teodoro (muerto en el año 575), ampliado y reedificado en sucesivas ocasiones. El intradós del arco que precede al ábside, una de las zonas mejor conservadas del conjunto "tiene una decoración con temática marina del más alto interés", según ha señalado Jacqueline Leclercq (36).

Sobre un fondo azul intenso se destacan diversos animales y ornamentos en azul claro o crema: una máscara gesticulante ocupa la clave del arco; de su abierta boca surgen las colas serpenteantes de dos reptiles monstruosos -con prótomos de "Ketos" y grifo respectivamente-, y orejas por las que se escapan sendos peces (láms. II,IV,54 y II,IV,55). Este mascarón central es la personificación del Océano, que tiene sus antecedentes iconográficos en buen número de manifestaciones plásticas y pictóricas de época romana, si bien en el motivo se han acrecentado los caracteres fantásticos con respecto de sus prototipos. Además, su rostro está elaborado de acuerdo con los parámetros de belleza vigentes en el siglo XII : faz ovalada, grandes ojos almendrados y prominente nariz que se prolonga recta hasta unirse al arco de las cejas.

A ambos lados del Océano, respectivas sirenas de larga y flotante cabellera, armadas con un arpón, embisten a cada uno de los monstruos nacidos del Océano. La tipología de estas sirenas resulta inusual, dado que sus colas aparecen unidas entre sí, y dispuestas de tal modo que, es difícil discernir si se trata de sirenas de cola bífida o de cola única partida en su eje central. Más allá de estas

figuras se contemplan dos animales anguipedos alados, semejantes a grifos marinos, y todo un mar -Océano- plagado de moluscos y crustáceos.

Asimismo, el arranque Sur del arco, está ocupado por un gran pez; sobre éste, una sirena de cola bífida sostiene con sus manos las ramificaciones de su cola, cuyos extremos se tornan en cabezas de fantásticos animales (lám. II,IV,56). Después de los trabajos de la profesora E. Chatel y A. Grabar (37), las citadas escenas marinas estarían emparentadas con las representaciones salidas del "Mar de Cristal" descrito en el Apocalipsis. Según André Grabar serían aquí la evocación de las aguas superiores que separan la visión teofánica de nuestro mundo. La profesora Chatel precisa, en cambio, que dicha interpretación no se conoce en los ciclos de imágenes cósmicas.

La decoración del ábside de la Iglesia de San Jacobo Termeno (Tirol), realizada en 1214 muestra asimismo todo un mundo mítico relacionado con el mar y con su monstruosa fauna: centauros, arpías, tritones, cinocéfalos, serpientes marinas, sirenas, etc...(lám.II,IV,57); entre estos fabulosos pobladores destaca la figura de un hombre que cabalga sobre un gran pez (f.II,IV,25), tal vez una lejana reminiscencia del clásico Dios del Mar, rodeado por una terrible hueste, un thíasos de monstruos muy distinto al que festejaba la llegada del Posidón-Neptuno en el arte griego y romano. La personificación del mar, o de su deidad principal, como un hombre desnudo que cabalga sobre un pez de gran tamaño fue, como ya se ha apuntado, la más utilizada por los artistas del Medioevo. Al lado de este soberano del abismo marino encontramos un tritón bífido, que sostiene con sus manos sendas bifurcaciones de sus colas, un lobo de cuerpo humano y aletas marinas, sierpes de enroscado cuerpo otros fantásticos especímenes.

La pintura románica sobre tabla, evidencia asimismo cómo pervivieron en las mentes del medievo las fábulas y leyendas del mar; así sucede en una de las más grandiosas pinturas del arte primitivo italiano, fechable en las postrimerías

del Siglo XI, en el Juicio Final realizado por los pintores Niccolo y Giovanni (lám. II,IV,58), conservado en la Pinacoteca Vaticana. La tabla, de grandes dimensiones, (288 X 243 cms.) está dividida en cinco zonas o registros en los que se han representado, de arriba a abajo, los siguientes asuntos:

1. Cristo sobre el arco iris con la cruz y el globo terráqueo, rodeado por serafines, símbolos solares y ángeles.
2. El Salvador se presenta como juez ante los 12 apóstoles.
3. Las almas que esperan ser juzgadas
4. La Resurrección de los muertos, en el Mar, y en la tierra, con las representaciones de las puertas de Cielo e Imperio.
5. Paraíso e Infierno.

El cuarto registro, ocupado por la Resurrección de los muertos, es el que ofrece mayor interés para el tema que abordamos. Allí, el mar y la tierra devuelven a sus muertos, como estaba escrito en el Apocalipsis (20, 13), tema que fue muy reinterpretado en el arte bizantino (38). En la pintura benedictina que nos ocupa, las personificaciones del mar y la tierra son femeninas, nimbadas, sostienen una figurita desnuda -un alma- en alto y se recuestan en animales: la tierra en un toro, y el mar en un delicado hipocampo provisto de patas delanteras, largas crines, cola enroscada, realizado en una tonalidad pálida, rosada, que avanza en medio de un oleaje lleno de peces que degluten a sus víctimas.

Si desde el mundo de la Antigüedad algunos componentes del thíasos marino -delfines, hipocampos, tritones, ichthyocentauros y nereidas- tenían una misión escatológica, como encargados de conducir las almas al más allá, también en esta pintura románica, una nereida, como personificación del mar, es la encargada de conducir -o de devolver- al Paraíso a las almas de los justos, mientras que los condenados se precipitan ante las puertas del averno donde les espera al borde de la Estigia el terrible can, Cerbero.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Pero, entre todas las representaciones referentes al mundo oceánico, al mar, a sus seres y a sus peligros, sobresale el ya mencionado techo pintado de la **Iglesia de San Martín de Zillis**, porque como adelantábamos, ningún otro ejemplar es tan ilustrativo para conocer ese abismo terrible en donde el hombre del Medioevo depositó buena parte de sus vicios, pecados, y como contrapartida, de sus enseñanzas moralizantes. Zillis, pequeña localidad a 1000 metros de altura, en los Alpes, ubicada en el camino hacia Como y Milán, era un lugar de paso importante, y sede episcopal desde el Siglo V. La actual iglesia de San Martín, que fue edificada sobre otras dos construcciones más antiguas, data de la primera mitad del siglo XII. La notable unidad de forma y estilo entre la nave de la iglesia y el techo pintado, prueba que éste fuera destinado desde el primer momento a esta iglesia.

Su artesanado, el más antiguo techo de madera cubierto con pinturas románicas, está compuesto por 153 recuadros (17 X 9) y situado a 7 metros del suelo. La técnica pictórica que ostenta, a caballo entre el fresco y la pintura sobre tabla (39), así como su construcción, coinciden con las empleadas en San Miguel de Hildesheim. Salvo algunas lamentables pérdidas, se puede afirmar que el estado de conservación de la obra es excelente ya que las pinturas no fueron retocadas con posterioridad. En 1930 tuvo lugar la limpieza y restauración del conjunto, tratando de respetar el estado original de la obra. Su estilo es de carácter popular, destacándose muy precisos y caligráficos los perfiles, en negro, que encierran una gama de color que asciende, preferentemente a los azules, ocres, grises y, en menor medida a los rojos.

Una zona exterior, la Oceánica, enmarca los paneles interiores en los que se desarrollan escenas de la vida y milagros de Cristo: La "zona oceánica" o marginal está compuesta por 48 recuadros en los que se ubican todos los habitantes del Océano, numerados según Poeschel(40), pero "en este mar primigenio no existe ningún orden en el sentido de una sucesión de acontecimientos. Se pone ello muy de manifiesto cuando se intenta agrupar los

cuadros, lo cual no resulta posible más que en el caso concreto de los ángeles situados en las esquinas y en las escenas de las barcas" (41). Ernst Murbach ha estudiado, una a una, las escenas del techo de Zillis. Reproducimos aquí, parcialmente, uno de sus esquemas (f. II, IV,26) para atender, únicamente, a la zona oceánica.

		ESTE										
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX		
SUR	A	1*	2	3	4*	5	6	7	8	9	NORTE	A
	B	48*	49*	50	51*	52*	53	54*	55*	56*		B
	C	47	56*	57*	58*	59*	60*	61*	62	63*		C
	D	46	63*	64*	65	66	67	68*	69*	70		D
	E	45	70*	71*	72*	73*	74	75	76*	77		E
	F	44	77	78*	79*	80*	81*	82*	83	84*		F
	G	43*	84*	85*	86	87	88*	89	90*	91		G
	H	42*	91*	92	93*	94	95*	96*	97*	98		H
	J	41	98*	99*	100	101*	102	103*	104*	105		J
	K	40	105	106	107*	108*	109	110*	111	112*		K
	L	39	112*	113	114*	115*	116*	117*	118*	119		L
	M	38	119	120	121*	122	123*	124*	125*	126		M
	N	37	126*	127*	128*	129	130	131*	132*	133		N
	O	36	133	134*	135*	136*	137*	138*	139*	140		O
	P	35	140*	141*	142*	143*	144	145	146*	147		P
	Q	34	147*	148*	149*	150*	151*	152*	153*	154		Q
	R	33	154	155	156*	157	158	159	160	161		R
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX		
		OESTE										

f.II,IV,27. Zona oceánica. Artesonado de la Iglesia de S. Martín de Zillis (Suiza).

1. Angel personificando el viento Sur (Austro).
2. Dragón.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

3. Gallo con cola de pez.
4. "Nereida" (sirena o tritonisa) con cuerno.
5. "Nereida" (" ") con arpa.
6. "Nereida" (" ") con violín.
7. Aguila.
8. Dragón.
9. Angel personificando el viento Norte (Aguilón).
10. Pescadores echando la red.
11. El profeta Jonás subiendo a la barca.
12. Fragmentos de una barca.
13. Mujer desnuda montando sobre un pájaro.
14. Ganso con cola de pez.
15. Zorra con cola de pez.
16. Mono montando sobre un pez.
17. Sirena abrevando un ciervo.
18. Hombre desnudo montando sobre un pez.
19. Lobo con cola de pez.
20. Oso con cola de pez.
21. Camello con cola de pez.
22. Nuevo. Copia según n. 44.
23. Nuevo. Copia según n. 45.
24. Nuevo. Copia según n. 47.
25. Angel personificando el viento (Nuevo. Copia según n.1).
26. Pájaro con cola de dragón (fragmento).
27. Nuevo. Copia según n. 2.
28. Nuevo. Copia según n. 4.
29. Nuevo. Copia según n. 5.
30. Nuevo. Copia según n. 6.
31. Nuevo. Copia según n.14.
32. Pájaro con cola de dragón y serpiente (fragmento).
33. Angel personificando el viento.
34. Nuevo. Copia según n. 3.
35. Nuevo. Copia según n. 8.
36. Nuevo. Copia según n.14.
37. Macho cabrío con cola de pez.
38. Dragón engullendo un pez alado (fragmento).
39. Dragón (fragmento).
40. Animal con cola de pez y "nereida" (sirena) niña.
41. Dos dragones luchando (fragmento).
42. Unicornio con cola de pez.
43. Elefante con cola de pez.
44. León con cola de pez.
45. Lobo con cola de pez.
46. Jabalí con cola de pez.
47. Carnero con cola de pez.
48. Perro mordiendo un corzo (ambos con cola de pez).

Si observamos la disposición de las escenas del ciclo exterior, el orden es, en efecto, algo que parece estar ausente en este demoníaco Universo. Dominan los dragones, en solitario, o luchando entre sí, las bestias con cuerpo de animal y cola -o colas- pisciforme, y otros seres de fábula. Entre ellos -a excepción de las escenas de barcas y de los ángeles, vientos- sólo una figura de aspecto humano: (lám.II,IV,59) un hombre desnudo e imberbe que cabalga un gigantesco pez, situado en el centro del lado Norte. Su actitud es reposada y su gesto inexpresivo, pero con sus manos sostiene -domina, en sentido figurado- las riendas de su cabalgadura y un hacha, que nos alerta enormemente en su contemplación, y nos recuerda que pertenece a un reino de monstruosidades, de peligros y de muerte. Esta figura, de anatomía apenas detallada, es la personificación del "Rey de Mar", del primero de sus dioses, cuyos más cercanos paralelos se pueden contemplar en miniaturas y en mosaicos con el Bautismo de Cristo, además de los relieves esculpidos ya estudiados. Muy curiosa es la configuración anatómica de los dedos de sus pies, deliberadamente alargados, como si fueran aletas, para adaptarse al medio acuático, al que pertenece. El agua se ha señalado, tanto en este como en otros paneles, mediante el trazo de ondas blancas paralelas pintadas sobre un fondo azul.

Al lado de este dios marino nos encontramos con una figura de Sirena abrevando un ciervo (lám. II,IV,60). La sirena es una figura de mujer con delicado rostro, cuyo cuerpo se convierte de cintura para abajo, en el de un ave de zancudas extremidades. Su cola no ha sido representada, y cabe la posibilidad de imaginarla, igual que el ciervo que abreva, pisciforme, escamosa, multicolor y dotada de aletas. No obstante, dado que las únicas partes visibles de ella son de mujer-ave, siguiendo la tradición clásica, Murbach ha optado por denominarla sirena.

Sin embargo, las tres figuras situadas en el centro del panel oriental, que tocan respectivamente el cuerno (lám. II, IV,61), el arpa y el violín, han sido denominadas nereidas por Murbach, por tratarse de seres anguipedos -siguiendo

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

la iconografía y nomenclatura antigua serían tritonisas-. Las llamadas "nereidas" son típicas sirenas bífidas, de colas abiertas y ascendentes, que hacen sonar, cautivadoras, sus instrumentos musicales, tal y como las describen las fuentes literarias medievales. Estas criaturas pertenecen al cortejo del dios del mar y son en él, el símbolo de la tentación carnal; su música es la palabrería engañosa que cautiva al cristiano y le aleja de la senda de la virtud, en definitiva, su música es la tentación.

Otros maravillosos y no menos fascinantes seres se agrupan en torno al dios del mar, entre ellos, a su izquierda (sobre la casilla nº 19), la figura de un extraño lobo-peze de brazos humanos y cola doble (lám. II,IV,62), que se dispone ansioso a comer a un hombre atado a un palo, que el lobo mismo sostiene entre sus manos, y que ya rechupetea con su enorme lengua; imagen atroz, sin duda.

Junto a esta espantosa visión de las profundidades, y ocupando la casilla contigua (Nº 20) vemos un tanto hermoso como alucinante oso-peze (lám. II,IV,63), de elegantes facciones, que está siendo atacado por una sierpe enroscada en su cuello, que le muerde en el pecho. Su cola pisciforme se bifurca para rellenar el espacio pictórico y otorgar armonía a la composición.

También situada en el lado norte, es muy notable las representaciones de un ganso-peze, realizado en brillantes tonos anaranjados, equipado con alas, patas membranosas de ave y una cola de pez plagada de escamas que, una vez más, se incurva de forma ascendente para hacer consonancia con la curva de la cabeza y cuerpo del ave (lám. II,IV,64).

Al lado meridional del techo corresponden otras inverosímiles criaturas: un unicornio marino (lám. II,IV,65), con patas delanteras y doble cola pisciforme, o un elefante marino dotado de agudos colmillos y cola tripartita (lám. II, IV,66), en el que las curvas formadas por su cola superior y su trompa, ofrecen un bellissimo y medurado efecto de simetría.

Al lado de la personificación del viento del Sur, sobre la última de las casillas numeradas por Poeschel y Murbach, se han representado dos animales marinos de cola única: un perro marino que muerde la cola de un corzo marino con sus afilados dientes (lám. II,IV,67).

Se ha señalado anteriormente que las escenas de barcas, aunque en estado fragmentario en la actualidad, están en relación con el Ciclo de Jonás y son el único motivo de esta zona marginal que ofrece al Cristianismo la esperanza de Salvación dentro del Caos Oceánico. De ellas, acaso la más notable, por su buen estado de conservación, es aquella que muestra a dos pescadores echando la red, o recogéndola, del mar (lám. II,IV,68). Como en todo el conjunto, domina la simetría absoluta, la calma de unos personajes que, pausadamente, realizan su cometido, con gesto inexpresivo.

En cuanto a los ángeles-vientos que ocupan las cuatro esquinas (lám. II,IV,69), "son las únicas islas de paz dentro del caos existente. Tienen un doble origen, pues proceden por un lado del Apocalipsis y por otro se acomodan a las representaciones cartográficas medievales..." (42). "En estos celestiales trompetistas de Zillis se fusionan los ángeles del Apocalipsis y los vientos, ocupando como éstos el lugar que les corresponde en las esquinas del mundo" (43).

El artesanado de San Martín de Zillis no es sólo un auténtico *corpus* que resume las transformaciones iconográficas sufridas por los seres míticos del mar a lo largo de los siglos, sino que es, también, la mejor manifestación de su pervivencia y de su simbolismo, y, en definitiva, de ese ancestral sentimiento de temor que existe en el hombre hacia el medio acuático.

Asimismo, en las pinturas murales españolas aparecen, marginadas y algo inconexas, las criaturas míticas del mar. Así, por ejemplo, en la Iglesia de San Quirce de Pedret (Barcelona), de fines del siglo XI o principios de la centuria siguiente, se puede apreciar la fantástica presencia de una sirena (acompañada

por la inscripción SERENA), ubicada en la zona baja del arco triunfal del ábside mayor, inscrita, como otros motivos, dentro de un medallón que imita labores de bordado. Es una figura de cuidado rostro y no menos delicada anatomía humana, que sostiene con sus manos extendidas las bifurcaciones ascendentes de su cola, provista de escamas y aletas; la diferenciación entre su cuerpo y cola pisciforme se realiza mediante un cinturón formado por gruesas cuentas (lám. II,IV,70).

Los conjuntos más impresionantes de pintura al fresco española, durante el período románico proceden de Cataluña, especialmente de las Iglesias de Santa María y San Climent de Tahull (Lérida), realizadas en el siglo XII y muy conocidas tanto por su calidad artística, como por su buen estado de conservación. Instaladas actualmente en el Museo de Arte Románico de Cataluña (Barcelona), éstas pinturas desarrollan un vasto programa iconográfico centrado en torno a la Virgen y Cristo, respectivamente. Dentro de este programa, intercalados y relegados en importancia, aparecen algunos monstruos marinos anguipedos (láms. II,IV, 71 y II,IV,72), que tal vez pudieran interpretarse como representaciones simbólicas de los pecados vencidos, del submundo, tanto por su pequeño tamaño como porque están situados a los pies de las figuras santas; tampoco se puede deshechar que fueran, sencillamente, repertorios temáticos aprendidos por los artistas con función meramente decorativa.

En la cara frontal del interior del Baldaquino de San Cristófol de Toses (Gerona), hoy en el Museo de Arte de Cataluña (siglo XIII), al lado de otros animales -reales y fantásticos-, se puede advertir la presencia de dos sirenas de tipología diferente que ocupan sus respectivos medallones en las enjutas del arco (f.II,IV,27). El conjunto está compuesto por doce círculos amarillos (seis a cada lado) que encierran las siluetas de diversos animales inspirados, tal vez, en algún bestiario o zodíaco, cuyo sentido simbólico es difícil de precisar, dado su aparente desorden. En el lado izquierdo destaca una sirena de dos colas, con un sólo ojo en el centro del rostro, que, como ha señalado J. Sureda, probablemente sea un "símbolo maléfico". En el lado opuesto se halla la representación de otra sirena,

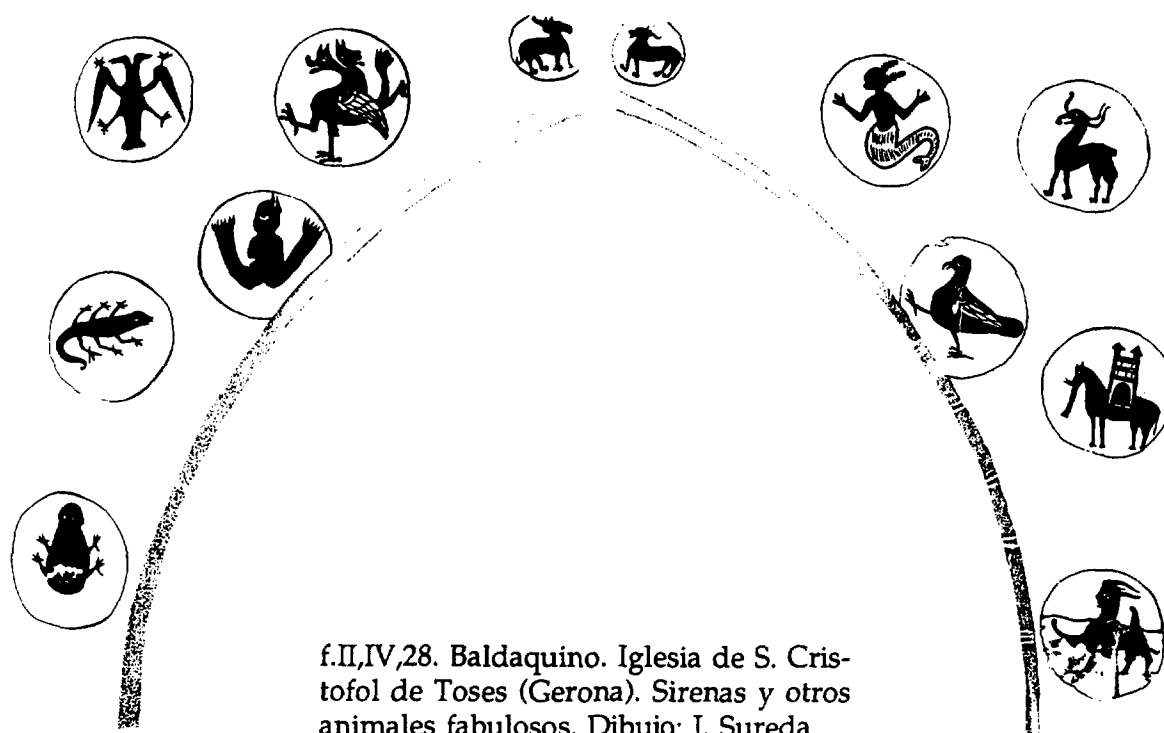
provista de una muy bien diferenciada cola única, y de anatomía más delicada que la anterior; en ella se destacan unos grandes apéndices punzantes sobre su cabeza, que pudieran ser las "chelai" o pinzas de crustáceo que coronaron a tantos seres marinos de la Antigüedad.

Hemos visto cómo la pintura mural española incluye, alguna vez, entre sus repertorios temáticos, los seres anguipedos; al lado de estos grandes repertorios pictóricos sufragados por la Iglesia, existen otras manifestaciones de menor relevancia en las que la huella de la cultura mudejar es muy notable. Los artesanos, aficionados al empleo de vivos colores, gustaron de cubrir por completo pequeñas tablillas que alternaban con los cabrios o vigas menores. En estas vigas, destinadas a casas de particulares, se desarrolla un vasto repertorio, repetido en muchas ocasiones, según un muestrario de dibujos dado de antemano.

Este repertorio temático incluye, entre otros muchos, la fauna, las escenas de guerra, los motivos florales o los seres fantásticos, como las sirenas en fila que aparecen decorando una tablilla procedente de la caba Lledó de Barcelona (M. Arte Románico de Cataluña, inv. nº 107.880), realizado en el siglo XIII (lám. II,IV,73). Las sirenitas de la casa de la barcelonesa calle de Lledó aparecen enfiladas, dispuestas en idéntica postura; sostienen con su mano izquierda el extremo de su única cola, al tiempo que levantan el brazo opuesto hasta la misma altura. La sirena ha perdido aquí su contenido simbólico, y parece que se trata, sin más, de un motivo de decoración tomado, como se ha expuesto, de los modelos dibujísticos empleados por los artistas.



f.II,IV,26. Pinturas del ábside. Iglesia de S. Jacobo Termeno (Tirol, Italia), h. 1214. Hombre cabalgando un pez, sirena y monstruos marinos.



f.II,IV,28. Baldaquino. Iglesia de S. Cristofol de Toses (Gerona). Sirenas y otros animales fabulosos. Dibujo: J. Sureda.

5. Algunos seres del thíasos marinos en los códices miniados románicos.

La visión general de los códices miniados de esta época ofrece un panorama bien distinto al que presentaban la escultura o pintura monumental contemporánea a ellos. En líneas generales, se puede afirmar que esa desmembración de los componentes del cortejo marino de la Antigüedad, que ya ha quedado patente en las restantes manifestaciones artísticas del románico, se acusa también en las pinturas que ilustran los manuscritos. No se trata en ellas, sin embargo, de grandes secuencias iconográficas repetidas insistentemente, sino de ejemplares en los que aparecen, aislados, algunos seres relacionados con el señorío mítico de las profundidades.

El conjunto de esas pinturas está formado por obras de diversa índole (Biblias, Bestiarios, Rótulos ...), en las que los diferentes protagonistas marinos, cargados o no de simbolismo, decoran, o complementan obras de carácter religioso. Los artistas se sirvieron de formas y modelos antiguos, al tiempo que compaginaron éstos con temas e ideas nacidas en el seno de su propia cultura.

Cuando se trata de representar el agua como uno de los elementos primordiales que componen el Universo, se acude, por lo general, al principio femenino. Como buena muestra de ellos destacaremos un *Tratado Astronómico*, de fines del siglo XII (Osterreichische Nationalbibliothek, Viena, Cod. 12600), cuyo folio número treinta está decorado con una *Alegoría de los Elementos* (f.II,IV,28). El Aire es un muchacho sentado sobre un águila que sostiene en sus manos la personificación de uno de los vientos que exhala un soplo de su boca. El Fuego, asimismo representado como varón, cabalga a la grupa de un león y sostiene con sus manos una antorcha encendida. La Tierra aparece bajo el aspecto de una mujer coronada, de desnudo torso, que amamanta al centauro sobre el que se asienta; finalmente, el Agua está personificada como una mujer de cabellos recogidos en la nuca, que vierte el líquido de un cántaro sostenido en sus manos, es decir, siguiendo el modelo iconográfico de las ninfas -semidivinidades de las

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

fuentes- antiguas. Cabalga sobre un fantástico ser que tiene cuerpo equino y cabeza de grifo o "Ketos" marino.

El agua como elemento primordial, personificado como el Océano, se omite. Si en algún caso tiene cabida es únicamente de forma paisajística, como ambiente natural de ubicación de las escenas; así, por ejemplo, en la **Crucifixión de St. Albans** (Oxford, Corpus Christi College), obra de 1130 aproximadamente, la Tierra y el Mar están presentes en el acontecimiento (como había sucedido en algunas obras carolingias y otonianas), pero sólo para servir de apoyo a las figuras de la Virgen (pisa la Tierra) y San Juan (pisa el Mar): son elementos de la Naturaleza cuya personificación pagana ha desaparecido (44).

Las figuras de tritones y tritonisas, o como las denominan algunos autores, sirenas masculinas y femeninas, comienzan a hacer su aparición en este momento decorando márgenes y orlas de pergaminos ilustrados; este sentido decorativo se prolongará durante varios siglos, y durante ellos, el simbolismo de dichas figuras se irá perdiendo paulatinamente. Como elementos decorativos tomados de un repertorio iconográfico preestablecido, que conservan todavía su simbolismo, estos anguipedos aparecen, por ejemplo, en una ilustración en la que se representa la cura del paralítico y del endemoniado, de la "**Biblia de Manerius**" (lám. II,IV,74), obra del Norte de Francia, realizada en la segunda mitad del siglo XII (Biblioteca de Santa Genoveva, París). En la parte superior de la orla, apoyados en la clave del arco que cobija la escena principal, y flanqueados por respectivos centauros-sagitarios, se aproximan en un pecaminoso abrazo un tritón y una sirena (o tritonisa), cuyas colas se enroscan y se elevan con un acusado sentido ornamental. Para llamar la atención sobre el aspecto impuro de este contacto físico, el pintor ha representado dos cabezas masculinas adheridas al vientre de la sirena, que subrayan su condición obscena, y que relacionan a la figura, desde el punto de vista iconográfico, con la Víbora.

En otras ocasiones, la sirena aparece formando parte de las iniciales lujosamente miniadas de los códices, como sucede, por ejemplo, en una página anexa a la **Biblia de las Huelgas** (f. II, IV,29) (Real Monasterio de las Huelgas, Burgos), del siglo XII. Una sirena marina, de brazos alzados, desnudo torso y rígida cola pisciforme sirve de palo a la P inicial, al combinarse con una serie de entrelazos fantásticos que ella misma sostiene con sus manos, que forman un puro arabesco.

En la misma línea, y también procedente del Real Monasterio de las Huelgas, destaca otra no menos hermosa página en la que la sirena, sosteniendo en sus manos un medallón con una arpía en el interior, forma igualmente otra P inicial (f.II,IV,30). La sirena ostenta corona real, y un largo y lacio cabello le cae suelto sobre la espalda, mientras en su cuello luce ricos collares de fina pedrería. Su cola de pez está minuciosamente dibujada, pero sin denotar sentido naturalista alguno; remata en dos bifurcaciones que, al metamorfosearse de forma fantástica, se convierten en cabezas de sierpe y monstruo marino, respectivamente.

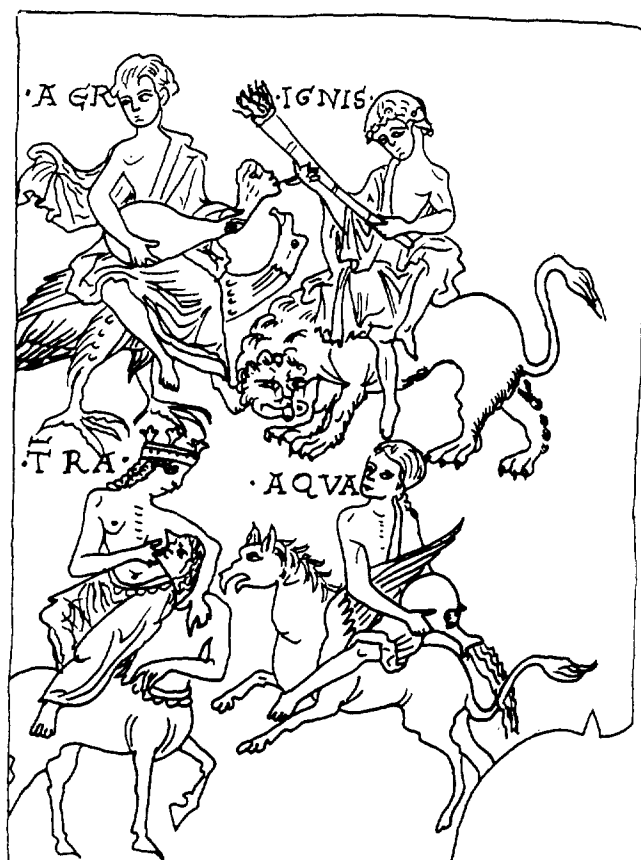
El monstruo marino por excelencia, el "Ketos" de la Antigüedad, también fue objeto de interpretaciones en las pinturas de los manuscritos que tratamos. Dentro de sus no muy numerosas representaciones destaca una que sirve para formar la L mayúscula inicial del folio número 65 de una Biblia francesa del siglo XII (París, Biblioteca Nacional, Ms. Lat. 116) (f. II, IV,31). El artista se ha servido de un "Ketos" alado que deglute estilizaciones vegetales, y cuyo alargadísimo cuerpo, rematado en aleta pisciforme, sirve como palo de la inicial. Su cabeza de lobo está tratada con un acusado sentido naturalista, que contrasta con la estilización del resto de la figura. Un monstruo similar, de reducidas proporciones, atraviesa los motivos vegetales para amenazar con sus fauces abiertas a un pavo real. La inicial cobija la escena de Esther ante el rey Ahraser.

Este "Ketos" marino que sirvió durante siglos para representar de forma genérica a todos los monstruos del mar, y que fue la plasmación del peligro

mismo ,se sustituyó, poco a poco, por otros animales del mar, de apariencia real, naturalista. Son numerosos los bestiarios y manuscritos en los que, en el siglo XII, comienzan a aparecer figuras de enormes ballenas -cetáceos (45)-, cuyo aspecto tiene como punto de partida la realidad. Por lo general, las miniaturas representan a la ballena como un islote en el que descansan los marineros:

"el monstruo es enorme, como una isla. Los navegantes, en su ignorancia fondean junto a él su embarcación, como en la orilla de una isla. Encienden fuego encima para preparar su comida; cuando el monstruo siente calor, se hunde en las profundidades del mar y arrastra consigo la nave y a todos los marinos" (Fisiólogo griego) (46).

El simbolismo que encierran tales narraciones está relacionado con los peligros del mar y con las amenazas del mundo que acechan al hombre cristiano. El episodio aparece representado en varios bestiarios ingleses, entre los que merece la pena señalar el del British Museum de Londres (Harley Ms. 4751, folio 65) (f.II,IV,32), o el correspondiente al Ashmole (Ms. 1511, folio 86 de la Bodleian Library de Oxford (f. II,IV,33).



f.II,IV,29. Manuscritos iluminado. Tratado Astronómico. S. XII. Personificación de los cuatro elementos. Viena, Biblioteca Nacional.

Incipit prologus sancti ieronimi presbiteri.

De ordine epistolarum beati pauli apostoli.

Paulus apostolus
novum que
ritur qua
re post
euanglia
que sup
pletum
legis sunt.

et in quibus non exila
et propria usus est ple
nissime digesta sunt.

Voluerit apostoli has epistolas

ad singulas ecclesias de

finare. hac autem causa

factum videtur. scilicet

ut in initio nascentis

ecclesie novis causis

existentibus et presentia

atque orienia reser

ret uria: et post su

as excluderet questiones.

Exemplum propter hoc qui per edicta

legem moysi. ut qua omnia man

ea dei legebant. nichilominus

ad doctrina sua. rediit sua se

propter consilium parata: et propter

complum. libris etiam ad nostra

memoria transiderunt. Deinde

Nam neque iudeis profuisse lege in custodia

docet: nec gentes posse legis ignoratio

ne defensori: quos ratio et ad dei notitia

perducere poterat: et ab omni utraque puritate

reducere. Scito qui legis non expostio

nem continentiam esse dictorum: sed subnota

tiones breves singulis versibus ac sub appo

tas. Incipit argumentum solis epistolae ad ro

mani sunt: qui ex iudeis man

gentibusque crederet. Et superius

ratione: volebant se aliterum supponere.

Nam iudei dicebant. Nos sumus ipsi dei

quos ab initio dilexit et fovit. Nos cir

cumcisi ex genere abraham. sancti

dimus ex stirpe: et nos recti apostoli dei

tanti dei. Nos de egipto sumus in

virtutibus liberati mare sicco pertransi

mus: postea cum inimicos nostros gravissimi

stictus involuerent. Nos manu plu

te dominus in deserto: et quasi filius suus cele

pabulum ministravit. Nos die nocte

et in solitudine: non ignis prodest: non

in initio iter ostendit. Atque ut omnia

circa nos immensa beneficia taceamus

nos soli digni sumus dei lege agere

et vocem dei loquentis audire: quia

agnoscere volumus: in qua lege

nos promissus est christus. ad quos

scit ipse venisse testatus est dicens

non veni nisi ad oves que perierunt

istis: cum vos canes vocatus es.

f. II, IV, 30. Biblia Illustrada. S. XII-XIII.

Sirena formando la inicial P. Burgos,

Real Monasterio de las Huelgas.



f. II, IV, 31. Biblia Ilustrada. S. XIII. Sirena formando la inicial P. Burgos, Real Monasterio de las Huelgas.

& leuiticum; Igitur mundauit eos ab omnib;
 alienigenis: & constituit ordines sacerdotum
 & leuitarum: unusquisque in ministerio suo: &
 in oblatione lignorum: in temporibus constituit
 & in primitiis: **Explicuit LIBER EZRÆ**



INCIPIT DE ACTO IN LIBRO HEST

librum
 hester
 uariis
 transla
 toribus

constat esse leuiticum: quem ego de archi
 uis hebreorum releuans: uerbum e uerbo ex



Est bestia in mari que grece aspidochelone dicitur. Latine uero
Laurio uel aspidochelone. et ex eam dicta. ob idem.
quoniam maris corpus. est enim sicut ille q. gregem

f. II, IV, 33. Bestiario (Harley Ms.). Inglaterra. S. XII. "La Ballena". Londres, Museo Británico.

m. h. est equi fluctuans. De balena.



Est bestia in mari q. grece aspidochelone dicitur. Latine uero

f. II, IV, 34. Bestiario (Ashmole Ms.). Inglaterra. S. XII. "La Ballena". Oxford, Bodleian Library.

6. Motivos marinos de ascendencia clásica en las Artes Decorativas románicas.

Es interesante comprobar cómo prácticamente todas las artes plásticas se sumaron en ese afán por conservar, de uno u otro modo, la temática tomada del mundo de la Antigüedad. El capítulo correspondiente a las artes decorativas de época románica cuenta, asimismo, con ejemplares en los que se puede seguir la huella iconográfica relativa al mundo mítico de las profundidades marinas.

Los personajes de la mitología del mar que fueron repetidos con más asiduidad fueron las sirenas y los monstruos. Las sirenas aparecen en cajas esmaltadas de los talleres de Limoges, como por ejemplo, la que se conserva en el Museo de Navarra (Pamplona), procedente del Santuario de San Miguel de Excelsis en Aralar (Navarra) (47), o aquella caja historiada del Museo Británico londinense en la que un león y una "sirena" ocupan sendos medallones en uno de los lados mayores de la pieza (48); a pesar de que la inscripción que acompaña a la figura marina reza como "sirena", su representación corresponde, en realidad, a un ictiocentauro, que lleva como atributos iconográficos un escudo y una espada, hecho que demuestra la gran confusión iconográfica de los artífices.

La temática de los antiguos dioses marinos aparece también en los mosaicos románicos, a pesar de los escasos ejemplares que se conservan en la actualidad. Así, por ejemplo, en la antigua capilla de San Nicolás del Obispado de Dié (Drôme, Alemania), obra de mediados del siglo XII, un mosaico pavimental cuyo estado de conservación es excelente, nos muestra las imágenes de los ríos del Paraíso, identificados, mediante una inscripción, como el Eúfrates, el Tigris, el Geón y el Fisón. Los ríos son, como en la Antigüedad fuera el Océano, máscaras barbudas y tocadas con pinzas de cangrejo o plantas acuáticas, de cuyas bocas surgen sinuosos caudales de agua. Varios peces y una sirena de cola única nadan entre dichas aguas (lám.II,IV,75). La presencia de la sirena puede interpretarse, sin más, como una evocación del agua, tal y como sucede con los tritones de una cola y la sirena bífida del Mosaico de la Iglesia de San Savin de Plaisance (49),

cuya composición, a base de diez medallones, está referida a las escenas del Zodiaco.

Otros mosaicos pavimentales románicos presentan a la sirena rodeada por otros monstruos del Bestiario medieval, como por ejemplo, en Reggio nell'Emilia (Lombardía), en Pieve Terzagni (Cremona) o en el de la Basílica-Catedral de Otrante. En éste último, en el que aparecen Adán y Eva, Salomón y la Reina de Saba, la sirena tiene un alto sentido simbólico, ya que el conjunto trata de contraponer vicios y virtudes (lám.II,IV,76).

Por lo que se refiere al monstruo del mar, las obras realizadas a partir de los años medios del siglo XII, evidencian una clara evolución de su iconografía hacia el naturalismo. El magnífico Púlpito de la Catedral de Ravello (Golfo de Salerno, Italia) (f. II,IV,34), realizado en el siglo XII con técnica musivaria, es un conjunto arquitectónico decorativo en cuya ornamentación se funden motivos geométricos y temas de contenido escatológico: dos pavos reales afrontados - como símbolo de inmortalidad- ocupan las enjutas del arco bajo de entrada, mientras que en las rampas exteriores de acceso Jonás es tragado y arrojado a la ballena. El cetáceo es un monstruo marino alado, muy semejante al "Ketos" de la mitología helénica (orejas de lobo, patas delanteras de cuadrúpedo y cola pisciforme doblemente enroscada, provista de varias aletas y remate tripétalo), si bien está dotado de alas -de corte orientalizante- y de una cabeza y fauces que se inspiran en la ballena. El siglo XII es el momento en el que, como ya se ha señalado, el "Ketos" cede su honor entre los monstruos del mar a la ballena. La decoración del púlpito de Ravello corresponde al momento de transición entre ambos prototipos iconográficos.

Un aspecto bastante más naturalista y cercano a la realidad ofrece la ballena que devora a Jonás en un esmalte mosano, realizado en el siglo XII por Nicolás de Verdún (f. II,IV,35). El precioso esmalte, realizado sobre fondo dorado, presenta, junto con otros temas, a Jonás arrojado por sus compañeros al vientre

de la ballena; la iconografía del monstruo marino es más cercana al natural que a la del "Ketos" antiguo, aunque todavía en este caso debe considerarse como ser híbrido entre ambos.

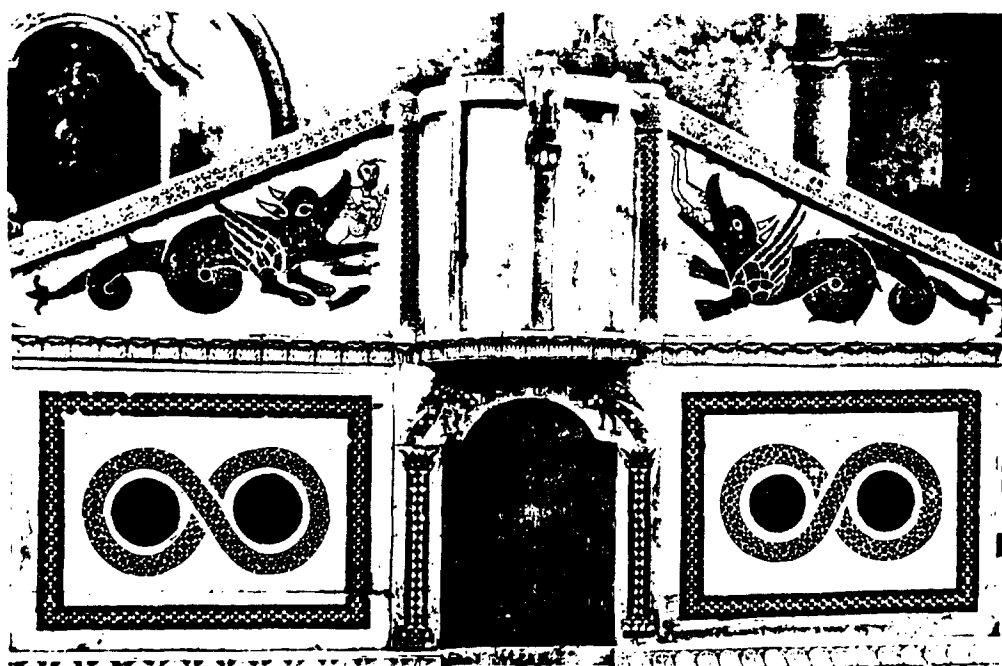
En la línea iconográfica que armoniza prototipos tomados del mundo antiguo con la observación directa del natural debemos situar algunos detalles del célebre **Tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona**. La pieza, capital en su género, data de los primeros años de la duodécima centuria, y está bordada en hilos de lana de colores. El tema central es la Creación, presentada en dos grandes círculos concéntricos presididos por la figura de un Pantócrator - esquema que ha sido calificado como cupuliforme, porque la decoración se dispone de forma análoga a la de las cúpulas bizantinas con mosaicos-. Su rica iconografía ha sido objeto de varios estudios (50). Pedro de Palol ha hecho hincapié en la inspiración del tapiz en las fuentes clásicas.

Rodeando a la figura de Jesús, ocho compartimentos de forma trapezoidal representan la Creación del Universo y de todas sus criaturas. La **Creación de las aves y de los peces** (lám. II, IV,77), obra de Dios Padre en el quinto día, es una de las escenas particularmente sugestivas tanto por la delicadeza tonal de la policromía como por la mezcla de observación realista y de imaginación fantástica. Así, en efecto, la fantasía (o mejor, los antiguos recuerdos míticos) y la realidad se funden, especialmente en los animales marinos. Entre estos últimos se encuentran peces de varias especies: un enorme crustáceo, un octópodo, una serpiente marina de cuerpo enroscado y dos grandes monstruos fantásticos... ¿lobo? ¿ballena? ¿"Ketos"? ¿cocodrilo?... Cualquier respuesta podría aceptarse para definir a estos seres sin parangón real. Sobre unas movidas ondas paralelas, en azul y rojo, se lee la inscripción MARE.

Entre las numerosas representaciones del conjunto se pueden ver los vientos, las montañas, el año, las cuatro estaciones, los meses, o los ríos del Paraíso, y otras escenas fragmentarias referentes a la Cruz. Estas escenas

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

recuerdan a las representaciones musivarias pavimentales de algunas sinagogas de Oriente (sinagoga de Beth Alfa, en el sur de Galilea, por ejemplo). De los cuatro ríos del Paraíso sólo se conserva la figura de Geón, cuya iconografía se inspira en patrones antiguos: es un personaje masculino sentado, con las piernas cubiertas por una clámide, que vuelca un cántaro manante y está flanqueado por plantas acuáticas.



f.II,IV,35. Púlpito. S. XII. Catedral de Ravello (Italia). Historia de Jonás.



f.II,IV,36. Esmalte mosano. Nicolás de Verdún. S. XII. Jonás arrojado al monstruo marino.

NOTAS:

1. Guiberto de Nogent, Ed. G. Bourgin.
2. Designación de abades y obispos, que era motivo de tráfico de dinero, ya que se realizaba por compra o venta. El término procede de Simón el Mago que, según narran los Hechos de los Apóstoles, ofreció dinero a Pedro para que le revelara el secreto de hacer milagros.
3. El "Dictatus Papae" fue formulado en el año 1075. La teoría en él expresa fue acompañada de un inmenso esfuerzo doctrinal, ya que era, sin duda, un programa riguroso que chocaba con demasiados intereses y al que se opusieron, por tanto, vivas resistencias.
4. La "Tregua de Dios" consistía en que desde la hora de vísperas del miércoles, hubiera entre todos los cristianos, amigos o enemigos, una paz firme y una tregua que debía durar hasta la salida del sol del lunes.
5. Gerberto de Aurillac, preceptor de Otón III, fue el más grande erudito de su época; llegó al solio papal en el año 999, con el nombre de Silvestre II (999-1003). Cultivó todas las ciencias, sobresaliendo especialmente en la filosofía y en la retórica. Sus discípulos transmitirían sus enseñanzas por Europa.
6. Salisbury, J., *Les intellectuelles du Moyen Age*, París, ed. du Seuil.
7. Salisbury, J., *op. cit.*
8. Importante personaje del siglo X cuyos escritos tuvieron una amplia repercusión posterior.
9. Panofsky, E., *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1985, p. 136.
10. Cfr. Capítulo II-III,3,a.
11. Las sirenas-pep románicas se encuentran en todas las regiones de Francia, pero sobre todo en Auvernia y en las provincias vecinas. En Auvernia destacan las de las Iglesias de Le Puy, Brioude, Chanteuges, Saint Etienne de Lardeyrol, Blesle, Haute Loire, Chauriat, Corpière, Glaine-Montaigut, Aveyron, Menel, Cantal, etc. Vecinas: Saint-Dié, Vosgues, Thil-Châtel, Nièvre, Châtel Montagne, Souvigny, Allier, Courmelles, Aisne, Tavant, Notre Dame la Grande de Poitiers, Colombiers, Vienne, Aulnay, Saintes, Macqueville...
12. Emile Mâle cita a las sirenas-pep a lo largo del Loira: Cunault, Saint Aubin de Angers, Saint-Maur- sur Loire, Saint- Denis-hors- d'Amboise, etc.

13. Según hipótesis de Cirlot, esta actitud es una réplica de la actitud clásica de adoración. Cfr. Cirlot, J.E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1969, p.427.
14. G.C. vv 1053 y ss.
15. Dicha interrelación artística se puede apreciar, por ejemplo, en un relieve de piedra con un tritón o sirena de doble cola entrelazada y cabellos serpentiformes sostenidos con sus manos, obra del siglo VIII (Meigle Museum), Cfr. Weir, A./ Jerman, J., *Images of Lust*, Londres, 1976. Capítulo V.
16. El mismo caso de remate en cabezas de animal se da en la Iglesia de Vienne. Véase Jalabert, D., "De l'Art Oriental Antique a l'Art Roman. Les Sirénes", en *Bulletin Monumental*, París, 1936, f. 29.
17. Jalabert, D., op. cit., f. 41.
18. Jalabert, D., op. cit., p. 469.
19. Otros ejemplos sobresalientes de la zona de Lombardía son: un capitel de la Iglesia de Rivolta d'Adda, y uno de la tribuna de San Ambrosio de Milán.
20. Smith, C., *The Baptistry of Pisa*, Nueva York-Londres, 1978.
21. Leclercq, J., *Sirénes-poissons Romanes. A propos d'un chapiteau de l'église de Herent-lez-Louvain*. Extrait de la *Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*. Tomo XL, 1971, Bruselas, 1973, p. 11.
22. La cronología es muy difícil de precisar por tratarse de talleres provincianos que, en muchos casos, repiten invariablemente los modelos durante años. La mayoría de ellas deben situarse en la segunda mitad del siglo XII, e incluso en los primeros años de la centuria siguiente, aunque por su carácter siguen siendo eminentemente románicas.
23. Hay abundantes ejemplos en Asturias, Santander, Alava, León, Zamora Salamanca, Palencia, Soria, Navarra, Burgos, Segovia y Gerona.
24. Bravo Juega, M.I. y Matesanz Vera, P., *Los capiteles del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo en el Museo Arqueológico Nacional, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca*, 1986, n.6.
25. González Fernández, E., *La escultura románica en la zona de Villaviciosa, León*, 1982, p. 171.
26. González Fernández, E., op. cit., p. 172.
27. Cfr. Martínez de Lagos, E., *Luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros*, *Comunicación III Coloquios de Iconografía*, Mayo, 1992 (en prensa).

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

27. Cfr. Martínez de Lagos, E., Luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros, Comunicación III Coloquios de Iconografía, Mayo, 1992 (en prensa).
28. Entre los textos literarios que se refieren a las sirenas y a sus cantos destacan los siguientes:

- *El LIBER MONSTRORUM DE DIVERSIS GENERIBUS*, obra realizada en el siglo VI, las describe de la siguiente manera: "Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo, tienen cuerpo femenino, y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven en las profundidades" (vv. 42-43).

- En el *BESTIARIO DE PHILIPPE DE THAÛN*, obra de autor anglonormando, y el más antiguo de los textos franceses de su género (1121-1152 aproximadamente), se hacen las siguientes aclaraciones sobre la sirena: " La sirena vive en el mar, canta contra la tormenta y llora si hace buen tiempo, pues tal es su naturaleza; tiene forma de mujer hasta la cintura, pies de halcón y cola de pez. Cuando quiere divertirse, canta en voz alta y clara; si la oye el marinero que navega por la mar, olvida su nave y se duerme al instante. Recordadlo: ésta es la significación. Las sirenas son las riquezas del mundo; la mar representa este mundo; la nave las gentes que hay en él; el alma es el marinero, y la nave, el cuerpo que debe navegar. Sabed que muchas veces la riquezas del mundo hacen pecar al alma y al cuerpo, es decir, a la nave y al marinero; hacen que el alma se duerma en el pecado, y además perezca. Las riquezas del mundo producen grandes prodigios: hablan y vuelan, agarran de los pies y ahogan. Por eso representamos así a las sirenas; el hombre rico habla, su reputación vuela, y oprime y ahoga al pobre cuando le engaña. La sirena es de tal naturaleza, que canta cuando hay tempestad; esto hace la riqueza en el mundo, cuando confunde al hombre rico: cantar en la tormenta. El hombre se ahorca por ella, y se suicida entre tormentos. La sirena, con buen tiempo, llora y se lamenta sin cesar: cuando el hombre da riquezas y las desprecia por Dios, ese es un buen momento, y la riqueza llora. Sabed que eso significa la riqueza en esta vida (vv. 1361-1414).

- Otra obra francesa del siglo XII, *DE BESTIIS ET ALIIS REBUS* dice así: Existen en Arabia serpientes aladas llamadas sirenas, que corren más que los caballos y, según se dice, también vuelan. Su veneno es tan fuerte, que la muerte sobreviene antes de que se sienta la mordedura (v. 244).

la tradición de la Antigüedad, como "unas criaturas mortíferas constituídas como seres humanos desde la cabeza hasta el ombligo, mientras que su parte inferior, hasta los pies, es alada. Melodiosamente, interpretan cantos que resultan deliciosos; así, encantan los oídos de los marinos, y los atraen. Excitan el oído de estos pobres diablos, merced a la prodigiosa dulzura de su ritmo, y hacen que se duerman. Por último, cuando ven que los marinos están profundamente dormidos, se arrojan sobre ellos y los despedazan. Así, los seres humanos ignorantes e incautos se ven engañados por las hermosas voces, cuando los encantan las faltas de delicadeza, los rasgos de ostentación o los placeres, o cuando se vuelven licenciosos debido a comedias, tragedias y cancioncillas diversas. Pierden todo su vigor mental, como si estuviesen sumidos en profundo sueño, y, de pronto, el ataque arrebatador del Enemigo cae sobre ellos (vv. 134-135).

- También se alude a las sirenas en el BESTIARIO DE PIERRE BEAUVAIS, de 1206, unificando la tradición clásica con otras fuentes medievales: "Hay tres clases de sirenas: dos de ellas son mitad mujer y mitad pez, y la otra, mitad mujer y mitad ave. Y las tres cantan, una con trompeta, otra con arpa, y la tercera solamente con su voz (vv. 172-173).

- El BESTIARIO DE GUILLAUME LE CLERC (1210), uno de los más elaborados de los que proceden del Physiologus comenta: "La sirena que canta tan bien que embruja a los hombres con su voz, da ejemplo para que se enmienden aquellos que han de navegar por este mundo. Nosotros, que cruzamos este mundo, somos engañados por un canto similar: por la gloria, por los placeres de este mundo, que nos dan la muerte, cuando amamos el placer: la lujuria, el bienestar del cuerpo, la gula y la embriaguez, el deleite del lecho y la riqueza, los palafrenes, los hermosos caballos y la hermosura de los tejidos suntuosos. Siempre tendemos hacia ellos, nos corre prisa alcanzarlos. Tanto nos demoramos en los placeres, que por fuerza nos dormimos. Entonces nos mata la sirena: es el Demonio, que nos lleva al mar, que nos hace sumergirnos tan hondo en los vicios, que nos encierra en su redes. Entonces nos ataca, se precipita sobre nosotros, nos da muerte, nos atraviesa el corazón, tal y como obran las sirenas con los navegantes que cruzan la mar. Pero hay más de un marino que sabe guardarse de ellas, y vigilar; mientras surca el océano, suele taparse los oídos para no escuchar el canto engañoso. Igualmente ha de comportarse el hombre prudente que pasa por este mundo: debe conservarse casto y puro, y taparse las orejas, para no oír pronunciar cosa alguna que pueda llevarle al pecado. Y así se defienden muchos:

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

cuidan de que sus oídos y sus ojos no puedan oír ni contemplar los placeres y las vanidades que a muchos encantan. (vv. 1053-1112)

- *La IMAGE DU MONDE* de Gossouin (1250) cuenta que "hay otros peces que tienen trenzas y cuerpo de doncella hasta el ombligo, y por debajo del ombligo de pez, y alas de pájaro. Su canto es tan hermoso y dulce, que es un prodigio el oírlo; y los llaman sirenas. Unos dicen que son peces; otros, que son aves que vuelan por el mar (vv. 126-127).

- Brunetto Latini (siglo XIII) en su enciclopedia *LIVRE DU TRESOR* señala que... "lo cierto es que las sirenas fueron tres meretrices que engañaban a todos los que se cruzaban en su camino y los arruinaban. Y dice la historia que tenían alas y garras en representación de Amor, que vuela y hiere, y que vivían en el agua, porque la lujuria está hecha de humedad (131-132).

- El *ROMAN DE LA ROSE*, compuesto hacia 1235-1270 por Guillaume de Lorris y Jean de Meun, afirma que.. "El canto era tan dulce y bello/que no parecía canto de ave;/ sino que se le pudiera comparar/ con el canto de la sirena de mar./ Por su voz, que tienen sana/ y serena, llaman a éstas, <sirenas>" (vv. 667-672).

- A caballo entre los siglos XIV y XV se sitúa el *LIBELLUS DE NATURA ANIMALIUM*, obra dotada de un fuerte contenido moralizante: "De ahí que debemos entender, por las sirenas, los placeres mundanos y las diferentes vanidades, que cantan tan dulcemente, que por su suavidad se duermen muchos hombres sensuales. Pero los navegantes cautos y prudentes, que no quieren oír las voces de las sirenas, se tapan los oídos con cera, es decir, con palabras santísimas y honestas, con buenas acciones y con virtud. De hecho, los hombres vencidos por las voces de las sirenas pierden la luz de su inteligencia y, privados del propio auxilio de su razón, se hunden en el abismo más amargo y en el hedor, tal como dice Boecio: En qué profundo abismo, ¡ay!, languidece sumergido el espíritu y, perdida su luz propia, se esfuerza por ir a las tinieblas exteriores. (318, n.XL).

- También al siglo XV corresponden algunos bestiarios catalanes, versiones procedentes del *BESTIARIO TOSCANO*; el manuscrito A comenta: "La sirena es una criatura prodigiosa; las hay de tres naturalezas: una es medio pez y medio mujer, otra es medio ave y medio mujer, otra medio caballo y medio mujer. La que tiene forma de pez y de mujer tiene un

aspecto tan dulce, que todo hombre que la oiga cantar se acuesta de buen grado para escucharla, y tanto le agrada su canto, que se duerme; y cuando ve la sirena que el hombre se ha dormido, se arroja sobre él y lo mata... Podemos comparar a estas sirenas con las mujeres que tienen buena palabrería, que engañan a los hombres haciendo que se enamoren de ellas, bien sea por la belleza de su cuerpo, por las miradas que les lanzan, por las palabras engañosas que pronuncian, o de otro modo. Y de cualquier manera en que ella engañe al hombre, él puede darse por muerto. Como dice el sabio: que todo hombre que abandona el amor de Dios por el amor de la mujer, puede decir en verdad que ha arribado a mal puerto; y si por sus pecados permanece en aquella situación, bien puede saber que se perderá en cuerpo y alma (79-80). Cfr. Bestiario Medieval, ed. Ignacio Malaxecheverría, Madrid, 1986.

29. El *lituus* (del latín *lituus-i*) era el báculo de los augures en el mundo etrusco, y también un término que se empleó en Roma, para designar el clarín o cuerno de caza, dado que su forma enroscada recordaba a aquel báculo utilizado por los augures, y, posteriormente, por los obispos.
30. Adhémar, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Age Français*, Londres, 1939, p. 197.
31. Cfr. Capítulo II,III,3 y láms.II,III,9-11.
32. Mâle, E., *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, París, 1947, p. 336.
33. Cfr. "Portugal en el Medievo. De los Monasterios a la Monarquía". 25 de Mayo-26 de Julio de 1992, Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación del Banco Central Hispano, n. 26.
34. Yarza, J., *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, p. 40.
35. Gregorio I (San), llamado el Grande (540-604).
36. Leclercq, J., op. cit., p. 20.
37. Chatel, E., *Les Scènes marines des fresques de Saint Chef. Essai d'interpretation*, en *Synthronon*, París, 1968; Grabar, A., "La mer céleste dans l'iconographie carolingienne et romane", en *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1957, p. 100.
38. Cfr. Capítulo III-1.
39. Técnica realizada a base de madera, una capa de yeso, un esbozo en color ocre muy diluido y, tras ello, la ejecución definitiva.
40. Poeschel, E., *Die romanischen Deckengemälde von Zillis, Erlenbach/Zürich*, 1941.
41. Murbach, E., *El Artesonado románico de Zillis*, Barcelona, 1967, p. 31.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

42. Murbach, E., op. cit. p. 27.
43. Cfr. Poeschel, E., op. cit.
44. Rickert, M., *Painting in Britain, The Middle Ages, Middlesex*, lám. 60.
45. La etimología de este término procede del griego "KEtos", "cetus", en latín. El nombre del monstruo marino no varía, pero su forma, se fue acomodando, paulatinamente, a la realidad.
46. *"Cetus es una bestia enorme, que siempre vive en el mar; toma la arena del mar y la extiende sobre la espalda. Luego se yergue sobre el mar y queda inmóvil. El navegante la ve y cree que es una isla; allá va a atracar y a preparar su comida. La ballena nota el fuego, la nave y las gentes y se zambulle; si puede los ahogará"* (Bestiario de Philippe de Tahüin).
"Pero existe también un monstruo asombroso, muy dañino y temible: lo llaman cetus en latín. Es mala compañía para los marinos. La parte superior de su espalda parece de arena. Cuando se alza en el mar los que suelen navegar por la zona se figuran que se trata de una isla" (Bestiario de Guillaume le Clerc).
"La propiedad y naturaleza de la ballena es que permanece tanto tiempo en un mismo lugar, que sobre ella crecen arbustos y hierbas; así, los marinos, que tienen gran deseo de descansar en tierra, creen haber encontrado un monte de tierra y de piedras. Y así descansan sobre ella y encienden fuego. Y cuando siente el calor del fuego se sumerge a lo más profundo del mar, y perecen todos los marineros" (Valdense, 415, n.44).
Este episodio, recogido por numerosos bestiarios, se insertó también en la literatura oriental, concretamente en los viajes de Simbad el Marino. Cfr. Capítulo III-3.
47. Gautier, M-M., *Catalogue internationales de l'ouvre de Limoges, I*, París, 1987, pl. CXXIX.
48. Gautier, M-M., op. cit., pl. CLXV.
49. Cfr. Leclerq, J., *Sirènes-Poissons Romanes*. op. cit. pp.24-25, y Stern, H., *Notes sur quelques mosaïques de pavement Romanes*, en *Cahiers d'Archeologia*, 1966.
50. Palol, P. de., "Un broderie catalane d'époque romane: La Génese de Gérone", en *Cahiers Archeologiques*, 1956, pp. 175 y ss.; 1957, p. 218 y ss. y "El Tapis de la Creació de la catedral de Girona" en *Revista de Girona* (monográfico).

CAPITULO V: POSIDON-NEPTUNO Y EL THIASOS MARINO EN EL ARTE GOTICO.

1. **Breve síntesis de las transformaciones sociales y culturales a partir del siglo XIII.**

El arte Gótico llegó a Europa, desde Borgoña, arropado en una serie de cambios sociales y económicos que desde 1150 venían transformando y ampliando los horizontes de la sociedad medieval. La tradicional ordenación de esta sociedad acusó una modificación de gran transcendencia: la tierra había sido el único valor aceptado hasta aquel momento, pero, en lo sucesivo, también el dinero otorgaría el poder. En aquella Europa de la "revolución comercial" del siglo XIII, los dos polos de la vida económica eran las regiones vecinas del Mar del Norte y la península italiana. Entre ambas, las ferias de Champaña constituían una etapa intermedia.

Las ciudades, animadas por el nuevo impulso del comercio, las ferias y el trabajo de los gremios, alcanzaron un gran florecimiento, no sólo de orden económico, sino también, como era lógico preveer, de carácter cultural y artístico. El período que va desde los últimos decenios del siglo XII a fines del siglo XIII suele ser considerado como la época en que la civilización medieval alcanzó su apogeo; el siglo XIII, con figuras como San Francisco, el nacimiento de las Universidades, o la construcción de las grandes Catedrales ha sido calificado como "Siglo de Oro" de la cristiandad medieval.

La Iglesia, sin embargo, estaba desgarrada en su mismo seno y, además de combatir la amenaza exterior, tuvo que erradicar movimientos heréticos muy peligrosos para su unidad. Para luchar contra estas herejías aparecieron órdenes nuevas, y el papado se vió obligado a consolidar los cimientos de la vida religiosa.

A fines del siglo XII y principios del XIII, maestros y discípulos de los más importantes centros de estudio se constituyeron, siguiendo el ejemplo de otras profesiones, en corporaciones, las Universidades, para defender su independencia y privilegios. El movimiento universitario, cuyo origen es tan oscuro como el de las restantes entidades gremiales, obtuvo rápido éxito, en parte dado por el apoyo del papado que intentó reforzar su influencia interviniendo en los asuntos de los principales centros universitarios. De ellos habría de surgir, precisamente, el pensamiento en el que se apoyó la vida de los siglos XIII y XIV, expreso en autores como San Alberto Magno, y, especialmente, en Santo Tomás de Aquino; a sus destacadas obras habría que sumar las de San Buenaventura, Roger Bacon y otros. Junto a las grandes Summas de Teología, aparecieron entonces numerosas enciclopedias, entre las cuales cabe destacar el SPECULUM MAIUS (El Gran Espejo) del dominico francés Vicent de Beauvais (1190-1264). Esta vasta enciclopedia latina intentó reunir todo el saber de la época, y armonizar sus logros con una visión religiosa del Universo (1).

En cuanto a la literatura profana y laica, cabe señalar el hecho de que los cantares de gesta fueron desapareciendo a lo largo del siglo XIII, ya que el público noble, hastiado del género épico, concedía su preferencia a la lírica. Los temas de la nueva corriente literaria se inspiraban en la literatura antigua, es decir, latina, muchas veces comentada en el siglo XII, y en las leyendas célticas. Así, no es de extrañar, que los héroes de los romances presenten a héroes griegos o romanos transformados en gallardos y valientes caballeros.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

A fines del siglo XIII se verificó la fusión entre idea y lirismo en la persona de Dante Alighieri (2); con la obra de este insigne lírico y político, Italia comenzaba a adquirir preponderancia literaria sobre Francia. La literatura en la península ibérica alcanzó, asimismo, cimas muy elevadas gracias a la labor de los poetas del Mester de Clerecía, quienes solían buscar sus temas en la vida de los santos o en la de ciertos personajes de la Antigüedad.

Los tiempos más clementes, las costumbres menos rudas y la seguridad más estable dieron al hombre del siglo XIII una visión más apacible de la vida que la que tuvieron sus predecesores. El florecimiento del comercio y de la industria atrajo a las multitudes a las ciudades de reciente creación. El clero, e incluso las órdenes religiosas, sintieron su llamada y pronto fueron conquistados por la nueva mentalidad burguesa, tan contraria en sus principios a la tradicional postura de la Iglesia.

Las nuevas construcciones religiosas estaban a cargo de canónigos artesanos, pero ya profundamente imbuidos por el espíritu burgués. La Catedral gótica se convirtió así en el símbolo de la ciudad, en esfuerzo común y compartido de todos los ciudadanos, en expresión de su propia riqueza. Ubicadas en el corazón de las ciudades, las catedrales góticas estaban destinadas a ser el centro de la vida espiritual y cultural de la ciudad. La arquitectura de las catedrales creó un estilo muy perfecto técnicamente que fue adoptado por los miniaturistas en sus pinturas, por los ebanistas en la decoración de sus muebles ... y que, incluso, tuvo sus repercusiones en obras literarias o filosóficas. Las catedrales se nos presentan como obras llenas de razón por sus complicados cálculos numéricos, pero al mismo tiempo aparecen como imágenes del Universo impregnado de humanidad, de belleza y, porqué no decirlo, de amor: un microcosmos en el que cabe todo lo viviente, en el que se manifiesta, fuera de estrictos moldes, la vida y la naturaleza (3).

Todo el esplendor del "Siglo de Oro" fue efímero; a fines del siglo XIII comenzaron a manifestarse los primeros signos de retroceso en Europa. Desde los primeros años del siglo XIV, y durante toda la centuria, la atmósfera en la cual se desarrollaba la vida europea había cambiado: repetidas calamidades, epidemias, y hambres diezmaban la población y afectaban seriamente a la vida económica, al tiempo que confusiones e inquietudes hacían presa en el espíritu de los hombres.

"Libranos Señor del hambre, de la peste y de la guerra"

Esta conocida súplica fue la jaculatoria en curso a lo largo de todo el siglo XIV. Pestes y hambres hacían de las antaño prósperas ciudades, centros de aspecto desolado. Además, durante todo el siglo XIV y la primera mitad del XV, Occidente se vió desgarrado por conflagraciones armadas; el conflicto entre los Capeto y los Plantagenet, denominado por los historiadores "la Guerra de los cien años", hizo de toda Europa un marco de extraordinaria inseguridad, aunque el país más castigado fue Francia; el campo, asolado, tuvo serias dificultades para su recuperación.

Sin embargo, comerciantes y artesanos no encontraron tan grandes dificultades en el ejercicio de sus actividades durante el transcurso del siglo XIV. Los acontecimientos políticos y militares tuvieron dolorosas repercusiones en algunas ciudades, destruidas en parte y sólo salvaguardadas al abrigo de sus murallas; no obstante, el desarrollo urbano superó pronto las calamidades políticas.

Entre 1300 y 1450 la Iglesia experimentó la repercusión de las diferentes crisis. Ante el avance otomano se redujo el área geográfica del mundo cristiano, que se replegó sobre sí mismo; además, la unión de la cristiandad quedaba rota en virtud de las guerras que sostenían entre sí los príncipes cristianos. La crisis que experimentó la Iglesia fue muy compleja, ya que a todos los trastornos y

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

desórdenes hay que sumar la relajación de costumbres -favorecida por ellos- y una debilitación de la actividad intelectual. Buena muestra de esta visión peyorativa son las palabras de Eustache Deschamps (4):

*"Tiempo lleno de horror,
que todo lo hace con falsía.
Edad mentirosa,
llena de orgullo y de envidia"*

Los cambios experimentados en la mentalidad religiosa se reflejaron en la vida intelectual y artística, apreciándose grandes transformaciones de pensamiento y de estética. A grandes rasgos, puede añadirse, además, que en el Arte y la Literatura, se produjo, a partir del 1300, una manifiesta corriente manierista, muestra evidente de la falta de aliento creador. El ambiente era muy pesimista; sin embargo, la fé no se había extinguido y la religiosidad de los hombres de este tiempo se hizo más intensa y más ferviente, adquiriendo un matiz de devoción personal. Y esta nueva visión religiosa, más tierna y más angustiada, había de conducir al Arte y a la Literatura hacia nuevas sendas. El naturalismo dio paso al realismo, mientras que la expresión cedió su puesto al sentimiento, un sentimiento auténtico en el que cabe, incluso, el patetismo.

El teatro y la poesía lírica buscaron la expresión de la vida interior y de los sentimientos, aspectos tenidos hasta entonces como ocultos en el corazón del hombre. La vida intelectual, lejos de haberse agotado por completo, experimentó cierta renovación, especialmente en las grandes ciudades. El clero siguió constituyendo, pese a todas las dificultades, la mayoría de la intelectualidad.

En Italia y Francia comenzaron a destacarse los primeros humanistas, preocupados por un retorno a los textos antiguos, en los que encontraban lecciones sobre pensamiento y vida. Petrarca (5) fue el primer representante de este nuevo espíritu. La traducción de los tratados de los antiguos autores

grecolatinos a la lengua vulgar se llevó a cabo con una precisión capaz de transmitir todas las ideas y todos los sentimientos.

Los conflictos políticos y religiosos que durante más de cien años habían dividido al Occidente europeo, tendieron a disminuir a mediados del siglo XV; se iniciaba, desde entonces, un período de reconstrucción para Europa, y se abría el camino hacia el Renacimiento.

2. La iconografía clásica en el Arte Gótico.

Gracias a la literatura y a los vestigios del arte antiguo, el mundo gótico, y especialmente sus centros intelectuales -auténticos focos de humanismo- conservó bastantes aspectos de la iconografía clásica. Clérigos y artistas mantuvieron en su espíritu e imaginación el recuerdo de las divinidades de la Antigüedad. La literatura abunda en la temática antigua, a la cual se trata de conciliar con los credos religiosos, dotándola de un sentido ético y moralizante. Así ocurre en el *Ovidio moralizado*, gran poema compuesto por un autor anónimo (6), en los primeros años del siglo XIV (7) en el que toda la moral cristiana, y hasta la propia Biblia, está presente en las Metamorfosis de Ovidio.

Otros títulos del siglo XIV (8) continúan la línea inaugurada por el *Ovidio moralizado*; junto a ellos, algunos comentarios muy interesantes se dedican a explicar el sentido moral de las fábulas antiguas (9), en los cuales las divinidades mitológicas "no simbolizan siempre los vicios en general, sino los vicios de su tiempo, sobre todo los de los grandes -clero y príncipes-. Plutón, por ejemplo, encarna al mal prelado; Marte y Neptuno a los tiranos. Por el contrario, Apolo, Júpiter o Saturno representan, si llega el caso, a prelados virtuosos. Juno ha quedado como encarnación de la Iglesia" (10).

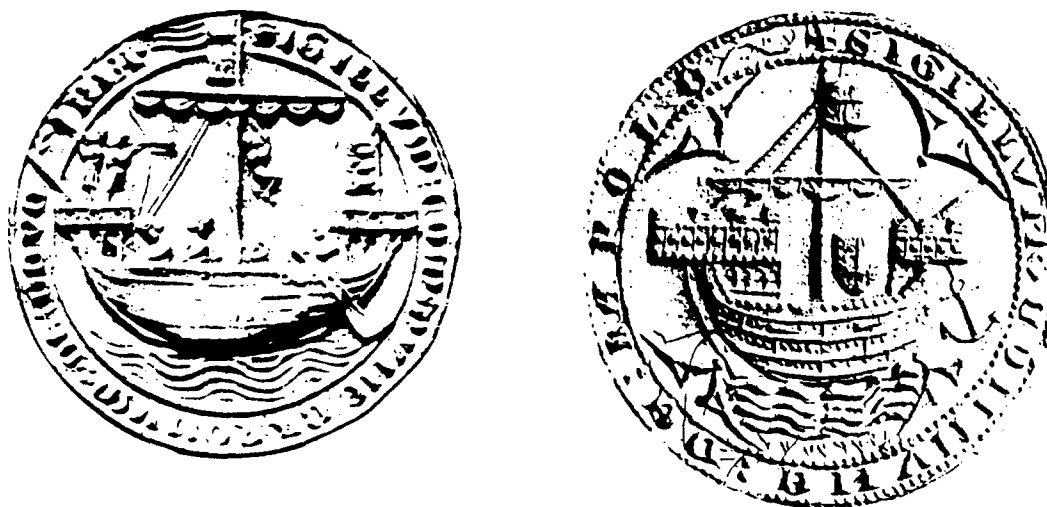
Los dioses antiguos, como ha señalado Jean Seznec, se habían insertado con toda naturalidad en el contexto de la historia medieval. En algunas crónicas aparecen sus efigies al lado de personajes de la historia real. Así, por ejemplo, una crónica provenzal de hacia 1313 (British Museum, Ms. Egerton 1500) está ilustrada con cuadros genealógicos y sinópticos en los que cada personaje ha sido representado por su cabeza. Caelus, Saturno, Júpiter, Juno, Plutón, Neptuno y Ceres aparecen al lado de los reyes cretenses; lo único que les diferencia de ellos, es que no ostentan coronas reales, si bien, por lo demás, sus fisonomías no tienen ningún atributo iconográfico distintivo (f. II,V,1). La historia sagrada y la historia profana se han situado en el mismo plano.

La iconografía de la Antigüedad, reinterpretada, siguió ocupando su papel en no pocas manifestaciones del arte durante los siglos del gótico. La Naturaleza era concebida como un gran compendio de símbolos y el mar, como ha señalado Christiane Villain-Gandossi (11) era el símbolo del Universo cambiante e inestable, y representaba, en muchas ocasiones, los peligros y dificultades del mundo. Se comparaba la vida humana con una travesía marítima en la cual los peligros se identificaban con las dificultades de la existencia. En esta travesía Cristo era el "timonel" de la vida de los cristianos, y el navío, la Iglesia en la que los hombres podían soportar las tempestades de las pasiones; como símbolo de la Iglesia, el navío iba acompañado de un ancla, última salvaguarda del marino en la tormenta, indisolublemente ligado a la esperanza; a la Salvación.

Como ya quedó expuesto, las catedrales eran el compendio de la vida, de la Naturaleza y de todas sus criaturas. En su decoración, al lado de los símbolos solares, la Tierra misma y los animales que la habitan, aparece el hombre, vinculado a los trabajos agrarios, la flora, todo el reino vegetal, y, cómo no, el mar; este mar se ve animado por alguna de las criaturas que en él moran, tanto reales como míticas, ya que en su conjunto el mar es la porción más amplia dentro de ese Universo armónico, cuyo símbolo grandioso y pétreo fue la Catedral gótica. El mar puede estar personificado como una mujer que cabalga

sobre un enorme pez y sostiene un barco en la mano, si bien en otras ocasiones una sirena pisciforme puede ser su símbolo. El mar, las sirenas, los peces y monstruos que habitan en las profundidades y algunas divinidades antiguas del dominio submarino, forman todavía un mundo marginal en íntima relación con los peligros, las malas pasiones y los vicios humanos.

A fines del siglo XIII aparecieron en Europa las primeras cartas de navegación, los portulanos, dibujados por navegantes genoveses. Las expediciones marítimas ganaron en seguridad y pudieron surcar mares incluso en tiempos inclementes; incluso, los navíos de mayor tonelaje podían alejarse de las costas sin tener necesidad de recalar cada noche en sus diferentes puertos o bahías. El remo-timón fue sustituido en el siglo XIII por el timón de codaste, importante avance científico, documentado por el grabado de los sellos de destacadas ciudades portuarias (f. II,V,2). Todos los progresos se desarrollaron siempre con lentitud, y los viajes resultaban, normalmente, una azarosa aventura en la que los marinos -la gran mayoría de ellos comerciantes- arriesgaban sus vidas y haciendas. El mar, inmenso y profundo seguía siendo por aquel entonces un mundo desconocido en el que las fuerzas sobrenaturales determinaban los vientos, bonanzas marítimas y singladuras afortunadas. El navegante, aún el más experto, se sabía juguete de sus caprichos, unos caprichos que, en definitiva, eran la última voluntad de unos dioses, que, cristianos o paganos, decidían la feliz arribada a los puertos.



f.II,V,2. Los progresos de la navegación. Sellos de la ciudad de Dover (remo-timón) y de Greenwich (timón de codaste).

Las Cruzadas sirvieron para estimular la imaginación de los habitantes de Europa, que dejaron de concebir un mundo pequeño; surgieron entonces nuevas demandas, que serían abastecidas, en gran parte, por el comercio marítimo. El puerto que más se benefició de las aspiraciones de la burguesía mercantil fue Venecia, merced a la ventaja que le deparaba su situación geográfica, pero muy pronto la ciudad de Génova se erigió en su rival, gracias a su proximidad con el mediodía de Francia y España.

A fines de la Edad Media, Portugal, y más tarde, España, iniciaron la búsqueda de las nuevas rutas marítimas, intentos que serían el origen inmediato de los grandes descubrimientos. La navegación de gran altura fue posible en virtud de una serie de progresos y perfeccionamientos técnicos que tuvieron lugar en el transcurso de la Baja Edad Media, y que se debieron, en gran parte, al contacto con los árabes. Los astilleros del siglo XV fueron capaces de construir navíos que desplazaban hasta quinientas toneladas, y lo suficientemente sólidos como para afrontar las tempestades. La "carraca" genovesa constituía el prototipo de todos estos navíos perfeccionados.

Los navegantes disponían de la brújula -invento chino aportado por los árabes a Occidente en el siglo XIII-, y eran capaces de reproducir, aunque de forma rudimentaria, la configuración de las tierras y de los mares conocidos, así como de hallar la posición de sus navíos en ellos; los conocimientos matemáticos y astronómicos de la antigüedad griega fueron transmitidos a Occidente, en el siglo XII, por medio de los árabes; el sistema cartográfico de Ptolomeo (siglo II a.C.) fue recogido por el universitario parisino Pierre d'Ailly, en su "Imago mundi", compuesta hacia 1410. Los primeros mapas genoveses de finales del siglo XIII fueron emulados por los dibujantes de la escuela catalana del siglo siguiente; en el siglo XV, dos grandes cartógrafos alemanes, Jerónimo Münzer y Nicolás Behaim, se pusieron al servicio del rey de Portugal, hecho de gran repercusión para el desarrollo de la navegación.

Los occidentales no se habían atrevido a sacar partido de los progresos técnicos y surcar mares desconocidos hasta el siglo XV, momento en el que necesidades imperiosas les habían obligado a ello. De hecho, el monopolio de las relaciones con los turcos para el comercio de las especias, adquirido por Venecia y Florencia, y la falta de oro o de cereales, forzó a los demás países a buscar otras vías de acceso hacia los países productores. Los países ibéricos, Portugal y España, se lanzaron, con sus empresas marítimas, a la exploración y conquista de mundos nuevos, que ampliaron considerablemente los horizontes de la vida de la Europa moderna, marcada por los grandes descubrimientos.

3. Posidón y el thíasos marino en la escultura gótica.

La escultura gótica ofrece, aún en nuestros días, ejemplares de las antiguas divinidades del mar, que resultan, ciertamente, significativos. Los antiguos claustros monásticos tenían, habitualmente, un pozo central, transposición simbólica de la fuente o manantial que brota en el centro del Paraíso, y elemento de uso práctico para el abastecimiento de agua y realización de las abluciones lavatorias. El Císter dio a estos pozos o fuentes una significación especial, y los dotó de una importante construcción, a modo de templete, situándolos, preferentemente, ante la puerta del refectorio principal.

Una de las obras más importantes de inspiración pagana del arte francés de la Edad Media fue la fuente de la Abadía de Saint Denis , considerada como antigua durante muchos siglos, y realizada, sin embargo, en las postrimerías del siglo XII. Una inscripción de dos versos situada en el centro del pilón, con el nombre del donante permitió la datación la obra, y atribuirle bien a Hugues Foucault, Abad de Saint Denis, de 1186 a 1197, o bien a su sucesor, Hugues de Milán, muerto en 1204: *Hugoni, fratres, abbati, redile grates.*

Hoc manibus fratrum sustulit ille lavacrum.

(Sed agradecidos, hermanos, al Abad Hugo.

El levantó esta fuente con las manos de los hermanos).

Como ha señalado Jean Adhémar (12), el estilo no se opone a este dato, ya que la decoración vegetal tiene paralelos en el claustro de la Charité-sur-Loire, por ejemplo, o en la parte inferior del portal occidental de la Catedral de Sens (después de 1165).

La fuente estaba ubicada en el centro del claustro monástico, y su estado antiguo se conoce por un grabado del siglo XVI (lám. II,V,1), amén de varias descripciones: el gran pilón, tallado en un sólo bloque de piedra calcárea, estaba alzado sobre siete columnas de mármol, y situado en el centro de un gran estanque. Sobre un pedestal cuadrado de 1.50 m. de lado, elevado en el centro del pilón, un jarrón rodeado de cuatro figuras de niños y de delfines en bronce, estaba destinado a producir sutiles efectos de agua. La decoración, separada por cuadrifolios, constaba de una treintena de cabezas incluidas en medallones, que representaban a los dioses del paganismo, los héroes de la fábula y dos alegorías antiguas. Bastante mutilados, sus restos se encuentran hoy en la Escuela de Bellas Artes de París (13), en cuyo patio todavía se pueden contemplar, agrupadas por su carácter, las representaciones de Júpiter, Juno, Neptuno y Tetis, como representantes de los dioses mayores, Venus -que iría tal vez acompañada por las divinidades del amor y la guerra-, y Ceres, Baco, Pan, Fauno, Flora y Silvano, que constituirían el grupo de los dioses de la tierra y el mundo vegetal. A ellos se suman las figuras de Paris y Helena, la fábula del lobo y el cordero, y, finalmente, Hércules realizando los trabajos del león de Nemea y los bueyes de Gerion (lám. II,V,2).

Las cabezas están agrupadas con gracia ya que cada una de las dispuestas de frente está flanqueada por dos situadas de perfil. Como las restantes figuras, la representación de la cabeza de Neptuno (lám. II,V,3), está acompañada de su correspondiente inscripción (NEPTVN), y se cobija en un marco circular. Dicha cabeza es humana, y está provista de barba y abundante cabellera rizada, cuyo tocado es un pez, con su ojo, escamas y cola bien señaladas. Este prototipo iconográfico de Neptuno, tocado con un pez, evoca el "Oannés" caldeo, que el

escultor romano ignoraba, y que sólo excepcionalmente se prodigó más tarde, como se puede apreciar en algunas pinturas de códices miniados (14). Neptuno aparece acompañado por la diosa Tetis, divinidad marina de rango supremo que perteneció, sin embargo al grupo de las Oceánides, y que frecuentemente había sido representada al lado de su esposo, el Océano.

Incluso en el siglo XVI hubiera resultado extraño encontrar un conjunto de dioses del Olimpo en el claustro de una abadía, lugar destinado a la meditación. Sin embargo, la escultura de fines del siglo XII refleja cómo entonces los clérigos hacían sus delicias con la poesía de Ovidio, de Horacio o de Virgilio, y cómo sabían apreciar la belleza de las obras de la Antigüedad.

Nuestra Señora de París es una buena muestra del extendido deseo de abarcar y contener el mundo en los bajorrelieves de las catedrales. En su fachada occidental, sobre el portal izquierdo, dos relieves representan el Mar, y la Tierra, elementos primordiales del Universo. La Tierra aparece bajo la figura de una madre fecunda de grandes senos de los que "una jóven arrodillada se dispone a beber el agua de la vida" (15), mientras que en el lado opuesto, dos divinidades de aspecto clásico cabalgan a la grupa de un pez para representar el mar (lám. II,V,4).

La primera de estas divinidades es una figura femenina de elegante tratamiento, que monta sobre un enorme monstruo del mar, provisto de aleta dorsal de escualo, y cola semejante a la de las ballenas representadas en los manuscritos iluminados de la época. La diosa es una personificación del mar; va ataviada con túnica antigua, y sostiene, en alto, con su mano derecha, un barco que navega en las ondas a su merced; mientras, con la mano izquierda -hoy desaparecida-, sostendría el freno y las bridas (visibles aún) de su acuática montura. Detrás de ella, otra figura (masculina), se recuesta sobre la cola del monstruo marino; presenta el torso desnudo, y una clámide cubre, en parte, sus musculosas piernas. Es difícil precisar acerca de los atributos iconográficos de

este dios marino -dado su lamentable estado de conservación-, pero parece claro que de él surge un caudal de agua -el Océano o un río-, por lo que se puede suponer, llevaría un cántaro que vertería dicho manantial. Este hecho, y la posición de sus piernas (16), le convierten en un dios del Océano o uno de sus hijos, los tres mil ríos que pueblan la Tierra. Al identificar a esta divinidad con Océano, el relieve pone de manifiesto la dualidad de carácter -masculino y femenino- del mar (la mar), cuya naturaleza encierra elementos de ambos géneros.

En el arte bizantino fue bastante frecuente la representación del Juicio Final, en el que el Mar y la Tierra devolvían a los muertos de su seno (14). La fachada occidental de Notre Dame de París contiene una grandiosa representación del Juicio Final, por lo que Mar y Tierra, dentro de este contexto, reflejan la influencia de la iconografía oriental, y están presentes en el acontecimiento, aunque su actitud no es la de devolver a los difuntos.

Un paralelo iconográfico occidental de la figura femenina que cabalga en primer término sobre el monstruo marino en Notre Dame de París, existió en el más bello de los mosaicos de la Edad Media, de influencia antigua, compuesto a fines del siglo XII en St. Remy de Reims. Este mosaico fue destruido en la Revolución de 1789, pero existen descripciones de él gracias a las que se pueden reconstruir sus principales trazos (15). Junto a las partes del mundo, las estaciones, las virtudes, los ríos del Paraíso..., aparecía una mujer desnuda, montada sobre un gran pez, y a su lado se podía leer la inscripción **TERRA MAREQUE**. Era, sin duda, una personificación del elemento marino, cuya iconografía coincide, a grandes rasgos, con la que presentaba el mar en el arte bizantino de aquellos siglos. En algunas catedrales, como por ejemplo, en Lyon, el mar está representado por una sirena.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

a. Las sirenas-pez.

En los siglos XIII, XIV y XV, el tema de la sirena marina tuvo una gran acogida tanto en las representaciones escultóricas como en las pinturas de los libros miniados; en base a ambas manifestaciones artísticas, hemos esbozado, al igual que hicimos en el capítulo precedente, un cuadro tipológico, que exponemos a continuación.

TIPOLOGIA DE LA SIRENA-PEZ EN EL ARTE GOTICO.

1. ACTITUD.

- a. tañen instrumentos musicales.
- b. sostienen peces con las manos.
- c. sostienen un peine y un espejo con las manos.
- d. se contemplan en un espejo.
- e. amamantan a sus crías.
- f. sostienen un emblema heráldico.

2. CABELLO.

- a. largo - ondulado
- lacio.
- b. corto.

3. ROSTRO.

- a. hermoso, de tratamiento naturalista.
- b. expresionista

4. SENOS Y ANATOMIA CORPORAL

- a. senos poco señalados; anatomía sumaria
- b. senos marcados; anatomía detallada.

5. COLA.

- a. con aletas.
- b. con escamas o sin escamas.
- c. muy decorativa, formando imbricaciones vegetales.
- d. piernas humanas provistas de aletas.

6. DISPOSICION.

- c. como protagonistas en escenas.
- d. como comparsas en escenas.

7. ACOMPAÑAMIENTO.

- a. en solitario.
- b. con otras sirenas-pep.
- c. con sirenas-ave.
- d. con tritones.
- e. con ictiocentauros
- f. con otros personajes.

1. ACTITUD.

La actitud más frecuente en las sirenas góticas es la de exhibir o hacer sonar un instrumento musical alusivo a su canto; éste puede ser un violín o una viola, cuyo sonido se produce con un arco convertido, en algunas obras, en un afilado cuchillo (f. II,V,3). En otras ocasiones su instrumento es una trompeta (f.II,V,7), recuerdo de aquellas caracolas que hicieron sonar, con estruendo, Tritón y toda la cohorte clásica de tritones mediterráneos. Como han señalado algunos autores (16), el canto de las sirenas era muy temido por los marinos, y éstos debían volver a la orilla si no querían sucumbir al encanto de esas engañosas melodías; en

realidad, al principio de los primeros truenos, como indicios tormentosos, el marino se veía también obligado a volver a tierra ante el inminente peligro que se le avecinaba.

Muy generalizada, a partir de los años postreros del siglo XIV, fue la actitud de sostener con las manos un espejo y un peine (lám.II,V,16), si bien en muchas ocasiones su atributo más común fue el pez (f. II,V,8). El pez y el espejo eran los emblemas de la prostitución; el espejo, objeto mágico, era atributo de la mujer impura, y servía para contemplar la imagen de la muerte, o el culto del diablo (f. II,V,14). Asimismo, la sirena, en su condición de mitad mujer y mitad pez, pudo ser también el símbolo de los tiempos de Carnestolendas (la carne) a la Cuaresma (el pez) (17).

Muchas sirenas aparecen amamantando a su crías (lám.II,V,13), como las imaginaron algunos escritores. La leche de las sirenas era conocida por los alquimistas, quienes la atribuían las mismas virtudes que a la de la Virgen, ya que favorecía el crecimiento rápido de los héroes abandonados en el agua. Dicho tema apareció también en el romance del siglo XIII (Guillaume Palermo, por ejemplo). Vicente de Beauvais aseguraba que aquellos marineros que se quisieron acercar a las sirenas (muy bellas mujeres que tienen a pequeños infantes en sus brazos), les echaban botellas vacías, y mientras que ellas se esforzaban en alcanzar estos objetos flotantes de las aguas, los marineros huían y escapaban a sus peligros (18).

A partir del siglo XIV, las sirenas fueron representadas, en ciertas ocasiones como tenantes de escudos (f.II,V,19). Esta actitud heráldica no tuvo antecedentes en el mundo románico, pero, habría de tener, sin embargo, una gran difusión en el ulterior Renacimiento. Su prototipo se remonta al arte antiguo, y en concreto a aquellos sarcófagos romanos en los que tritones, ictiocentauros o nereidas portaban con sus manos el clipeo con la imagen del difunto para transportarlo al más allá.

2. CABELLO.

El cabello de las sirenas góticas suele ser largo y ondulado en rítmicos bucles que caen por detrás de la espalda hacia un lado, aunque en algunas ocasiones puede aparecer dispuesto, con simetría, hacia ambos lados; no faltan ejemplos en los que el cabello es largo y lacio, e incluso, estudiados peinados de melena corta, tocada con un pequeño bonete (f.II,V,12).

3. ROSTRO

El arte gótico olvidó, casi por completo, el fuerte expresionismo que había caracterizado las facciones de las sirenas en el período precedente, si bien éste puede ser detectado en ocasiones excepcionales; por regla general, las sirenas son ahora mujeres de hermoso rostro y seductoras facciones, tal y como se han seguido concibiendo en el pensamiento y en el arte hasta nuestros días.

4. SENOS Y ANATOMIA CORPORAL.

Algunas sirenas presentan senos poco señalados, en una anatomía esquematizada (lám. II,V,5), si bien, lo más frecuente fue, en cambio, que los pintores señalasen en su pecho unos destacados senos, a veces caídos (f.II,V,6), y otras, de gran tamaño (lám. II,V,10).

5. COLA.

La extremidad pisciforme de las sirenas suele presentar aletas en la casi totalidad de las obras (f. II,V,5); unas veces está plagada de escamas (f. II,V,16), mientras que en otros casos éstas no aparecen (f.II,V,3). Muchas sirenas lucen un faldellín bajo su cintura, que sirve de leve transición entre las formas humanas y las anguipedas. La cola es, en algunos casos, un conjunto de curvas y

contracurvas, eminentemente decorativas, que se llega a confundir con imbricaciones vegetales (f.II,V,10).

Algunos ejemplares, menos habituales, presentan la cola partida en su mitad, y producen un efecto similar al de unas piernas humanas cruzadas, pero su remate es de aleta marina única (f. II,V,5), con lo que el posible engaño queda al descubierto. Incluso, en el más excepcional de los casos, una sirena puede llegar a tener piernas femeninas provistas y rematadas de aletas, hecho que supone una interpretación iconográfica muy tardía.

6. DISPOSICION.

Zócalos, capiteles, orlas decorativas o márgenes de manuscritos fueron los lugares idóneos para la aparición de las sirenas, pero, además, estas criaturas formaron letras iniciales en los textos manuscritos, caso en el que se aprecia sobremanera la lógica adaptación al marco, resultando de ello figuras encerradas en sí mismas (f.II,V,3), o, por el contrario, excesivamente estilizadas.

7. ACOMPAÑAMIENTO.

La sirenas aparecen, frecuentemente, en solitario (lám.II,V,6), si bien pueden formar pareja con otras sirenas pisciformes (lám.II,V,21), o con sirenas-pájaro (lám.II,V,7). Asimismo, son habituales las representaciones de sirena pisciforme femenina y tritón (f. II,V,4), que muchos historiadores los denominados "sirenas masculinas", como ya se ha apuntado. En contadas ocasiones las vemos también al lado de otros seres del mar (ictiocentauros, "Ketos" y peces de diferentes especies (f. II,V,14), o acompañadas por otros personajes reales y fantásticos (lám.II,V,7).

En el terreno de la escultura, las sirenas se prodigaron, tanto en la decoración pétrea como en las misericordias y apoyamanos de las sillerías de coro, lugares donde se daban cita, por lo general, todos los vicios del alma humana, a los que se contraponía la virtud de las figuras santas que ocupaban los tableros superiores de los sitiales, y cuyo sentido era eminentemente moralizador.

El zócalo de la Catedral de Sens (Yonne) presenta, entre la decoración escultórica realizada en el siglo XIII, la figura de una sirena pisciforme que aferra un pez en la mano izquierda mientras sostiene, con la derecha, el extremo ascendente de su escamosa cola (lám. II,V,5). La representación es sencilla, y, aunque lamentablemente dañada por el paso de los siglos, aún se puede ver en ella el incipiente naturalismo y el carácter seductor de la fabulosa criatura, adaptada al marco cuadrangular que le sirve de soporte. Un prototipo similar de sirena "seductora" puede contemplarse en una de las ménsulas de la Catedral de San Pedro de Poitiers (Poitou), donde la figura, de dulce rostro y larga cabellera, se repliega sobre sí misma, para adaptarse, una vez más, al marco arquitectónico de la ménsula que ocupa, formando el anteriormente señalado esquema " en U" (lám. II,V,6).

La rica decoración del lado septentrional de la Catedral de San Esteban de Metz (Meurthe et Moselle), realizada en el siglo XV, muestra, entre otros tantos motivos, a una sirena de cola bífida (excepcional por la cronología) que sostiene con las manos los extremos de su escamosa cola; por encima de ella, dos criaturas híbridas de mujer-ave hacen alusión a las sirenas homéricas (lám. II,V,VII).

Bellos ejemplos de sirenas como motivo de decoración de las sillerías de coro pueden encontrarse en Francia, Bélgica, Alemania y España. Entre las francesas destacamos la perteneciente a una "misericordia" de la sillería de la Iglesia Colegial de Notre-Dame de Villefranche-de-Rouerge (Aveyron) (lám. II,V,8), del siglo XV, que sostiene con sus manos el peine y el espejo. El mismo

tipo aparece en otro asiento del coro de la iglesia de Saint Pierre de Louvain (Leuven, Bélgica) (lám. II,V,9), también del siglo XV, y en la espléndida de Saint Sulpice de Diest (Bélgica), tal vez una de las más bellas representaciones de sirenas de todos los tiempos (lám. II,V,10), fechada en torno a 1491. Esta tipología de "sirena coqueta" traspasó el umbral del siglo XV, como demuestra una magnífica representación de la Iglesia Colegial de Santa Catalina de Hoogstraeten (Antwerpen, Bélgica), perteneciente ya a los primeros años de la centuria siguiente, y excepcional por su ubicación, como figura exenta, en la separación de dos sitiales (lám. II,V,11).

El "canto de la sirena" fue representado con magistral sentido plástico en un zócalo de asiento de la sillería de la Catedral de Notre-Dame de Bâle (siglo XV). La sirena, cuyo pelo aparece recogido a ambos lados del rostro, hace sonar un instrumento de cuerda que sostiene entre sus manos; su cuerpo produce una ondulación "en U" que se prolonga en una cola pisciforme plagada de escamas, con varias aletas a lo largo de su longitud y una potente aleta caudal (lám. II,V,12).

En los zócalos de la sillería del coro de la Catedral de San Pedro de Colonia (Colonia), obra del siglo XV, una sirena amamanta a su infante, anguipedo como ella, con toda la ternura de una madre (lám. II,V,13), mientras que, bajo otro sitial, una figura femenina con extremidades de tronco de nogal, la Silva, se aproxima iconográficamente a una sirena de doble cola (lám. II,V,14).

Los territorios insulares cuentan, asimismo, con representaciones escultóricas de sirenas, como demuestra un relieve de la Kilcooley Abbey del condado irlandés de Tipperary (lám. II,V,15). El conjunto es una fundación cisterciense de hacia 1182-84, pero, tanto la portada como buena parte de la decoración escultórica se realizaría entre los años 1450-1520. La sirena, que forma parte de la decoración escultórica del muro de la Iglesia, en dirección a la sacristía, es una figura de potente cola pisciforme cobijada bajo un arco de medio

punto ultrapasado, que sostiene en sus manos un peine litúrgico y un espejo, al tiempo que señala la presencia de dos grandes peces con el índice de su mano izquierda, para advertir al espectador de los peligros submarinos (de las tentaciones). El peine y el espejo, son los atributos iconográficos propios de las sirenas, generalizados en toda Europa, en el siglo XV.

Las sillerías góticas españolas cuentan con un número elevado de representaciones de sirenas-pep, generalmente en actitud de coquetería (con espejo y peine). Isabel Mateo Gómez (19) ha localizado su presencia en las sillerías de Toledo, Plasencia, Ciudad Rodrigo, Yuste, Zamora (lám.II,V,16), Talavera de la Reina y Astorga; la citada autora destaca, además, el brazal de Santa María la Real de Nájera, pieza en la que una sirena es abrazada por un fraile que acerca su mano al oído para aludir a la irresistible y fatal atracción que la música de las Aqueloides obra en los hombres.

Muy interesante resulta asimismo, la iconografía de una misericordia perteneciente a la sillería de coro de la Catedral de Oviedo, realizada en el último tercio del siglo XV, hoy en la Sala Capitular. En ella, al lado de San Blas, un mono le enseña el ano a una sirena que sostiene en su mano un espejo (20).

3. La miniatura gótica: deidades marinas.

El arte de la miniatura alcanzó sus más altas cotas de belleza y expresión durante los siglos del gótico; además, en ese tiempo, la miniatura fue el medio artístico más apto para la representación de las antiguas divinidades paganas, y entre ellas, las del mar, que ilustraron un elevado número de páginas en lujosos manuscritos. Los dioses marinos de herencia clásica estuvieron, por regla general, relacionados con los peligros oceánicos, y asociadas al pecado, aunque, en ocasiones, sirvieron, sencillamente, para hacer alusión a la grandeza sobrenatural del Océano que habitaban. Asimismo, desde entonces, los acompañantes del

antiguo Posidón comenzaron a formar parte de conjuntos con mero sentido decorativo o heráldico.

El tema que tuvo mayor desarrollo fue, una vez más, el de las sirenas, porque, como se vió en líneas precedentes, la Iglesia católica las había procurado un contenido simbólico moralizante. El primer cambio digno de ser señalado en la iconografía de las sirenas-pep es la casi total desaparición de la sirena de cola bífida, que cedió su puesto de honor a las criaturas semihumanas provistas de una sólo extremidad pisciforme. Las figuras de sirenas-pep se pueden contemplar no sólo en Bestiarios, sino también en Biblias historiadas, Salterios, Libros de Horas, Breviarios..., e incluso en textos novelescos o en representaciones cartográficas.

Desde los últimos años del siglo XII comenzaron a darse representaciones de sirenas en las pinturas de los libros miniados que, dadas sus características y atributos iconográficos, pudieran considerarse como ejemplares protogóticos; con algunos de ellos comenzaremos el desarrollo de la evolución iconográfica de la sirena pisciforme en el mundo gótico. La llamada Biblia de Souvigny (Moulins, Biblioteca Municipal, Ms. 1), obra realizada en los últimos años del siglo XII, procede de la ciudad que le da nombre que fue, en el siglo XII uno de los más importantes prioratos de Cluny. Realizada en pergamino, sus ilustraciones denotan un conocimiento del arte bizantino. Sobre su folio 4^v aparecen representadas, en ocho recuadros consecutivos, las escenas de la Creación del Universo y el Pecado original (lám. II,V,17). Los cinco primeros recuadros se corresponden, respectivamente, con los cinco primeros días de la Creación que se relatan en el Génesis (1, 1-23):

1. Creación de la luz y separación de la luz y de las tinieblas.
2. Creación del firmamento y separación de las aguas de arriba y las aguas de abajo.
3. Creación de la Tierra y los mares.
4. Creación de las estrellas, y
5. Creación de los animales de las aguas y las aves del firmamento.

El sexto día ocupa dos recuadros pintados con la creación de los animales terrestres en uno, y la creación del hombre en otro. La página concluye con una escena del pecado original. En el quinto día *"dijo luego Dios: hiervan de animales las aguas y vuelen sobre la tierra las aves bajo el firmamento de los cielos. Y así fue. Y creó Dios los grandes monstruos del agua y todos los animales que bullen en ella, según su especie, y todas las aves aladas, según su especie. Y vio Dios que era bueno, y los bendijo, diciendo: <Procread y multiplicaos y henchid las aguas del mar, y multiplíquense sobre la tierra las aves> ..." (Génesis 1, 20-22).*

Desde el firmamento Dios bendice con su mano a las recién creadas aves, y a una variada gama de especies acuáticas, entre las que figura una sirena marina, que sostiene con su mano derecha un objeto de color rojo, tal vez un pequeño pez, o una rama coralina. Es una figura de tratamiento muy sencillo, como todo el conjunto acuático en el que se ve inmersa; su presencia y significado están aclarados por el pasaje bíblico citado: es el símbolo de los grandes monstruos del agua, que siguiendo la orientación espiritual de la Edad Media, se pueden equiparar a los grandes pecados mundanos (21).

También al último cuarto del siglo XII corresponde un manuscrito iluminado del *Gratianus Decretum* procedente de Inglaterra, realizado sobre pergamino y conservado en la Biblioteca Nacional de París (Ms. Lat. 14316). Entre las cuarenta iniciales ornadas, situadas al principio del prólogo de dicho manuscrito, encontramos dos figuras de sirenas (folios 161 y 213). La figura de sirena que decora la inicial del folio 161^v (f.II,V,3), aparece en actitud de tocar una viola mediante un mortífero y afilado cuchillo que hace las funciones del arco del instrumento. Su rostro es de rasgos poco femeninos, al igual que el tratamiento anatómico de su cuerpo, y su cabello es una melena corta, por lo que parece dudoso que se trate de una sirena femenina, opción que, no obstante, no puede descartarse con seguridad. Se adapta al marco circular de la inicial, cerrándose sobre sí misma, mediante la curvatura del cuerpo y la rosca de su cola. Dicha extremidad presenta un marcado decorativismo, tanto por la cenefa de ovas que

desde la cintura crea un motivo central a lo largo de toda su longitud, como por las ramificaciones que presenta, curvadas y enroscadas casi a modo de imbricaciones vegetales.

Ya al siglo XIII pertenece una célebre y cuidadísima obra, el Manuscrito Ashmole 1511 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, cuyo texto e ilustraciones, conocidos como el Bestiario de Oxford, muestran ese complejo y fantástico mundo de los animales y su simbolismo durante el Medioevo. La sirena que ocupa el folio 65^v (lám. II,V,18) es una extraña criatura que sostiene con sus delicadas manos un peine y un pez, respectivamente. Su rostro posee rasgos finos, entre los que sobresale la mirada con la que la sirena señala el peine; un ondulado y largo cabello cae sobre sus hombros. La musculatura abdominal y pectoral de su cuerpo femenino se ha detallado mediante manchas de color, destacándose costillas, senos caídos y ombligo. Bajo éste, un cinturón de perlas da paso a una potente cola de tejido escamoso provista de cinco aletas dorsales y una caudal, que asciende hasta la altura de los hombros en una curva ocupada por el pez que, también muy detallado, la sirena sostiene en su mano derecha. Todavía bastante adaptada al marco cuadrangular que ocupa, la sirena del "Bestiario de Oxford" se sale en parte de él, rebosando con su cabeza y con el peine el margen superior.

El Fitzwilliam Museum de Cambridge conserva un Salterio y Horas (Ms. 288) realizado en Lieja (Bruselas), en la órbita artística de Lambert le Belgue, hacia 1270. Sobre una de sus páginas aparece una D inicial en cuyo interior se ha representado el Entierro de Cristo, y en el margen de la citada página está decorado con una sirena marina y un tritón (f. II,V,4). La sirena es un prototipo bastante frecuente en el arte gótico: una figura de delicados rasgos y finura anatómica, con cabello largo y ondulado cayendo sobre su espalda. Bajo la cintura lleva un faldellín, y, tras éste, surge una larguísima y estilizada cola provista de aletas y escamas que bien podrían ser, por su aspecto, el pelaje de un ave. La citada cola decrece notablemente de grosor después de cada par de

aletas, para quedar convertida en una finísima extremidad de aleta caudal bífida. Con sus manos se agarra, de forma muy elegante, a un ramaje que asciende hasta la figura situada más arriba, en el mismo margen: un tritón barbado que exhibe una corona de rey sobre su cabeza; posee abundante y rizada cabellera, y con sus manos sostiene -como en un gesto de advertencia- un afilado cuchillo con la punta hacia arriba, y un violín que reposa sobre su hombro izquierdo. Bajo su abultado vientre, una especie de faldellín acuático señala el comienzo de una pequeña cola anguipeda.

Por los mismos años, la miniatura flamenca presenta, asimismo, ejemplos de sirenas-pep en actitud de hacer sonar un violín. Así aparece, por ejemplo, una sirena que ocupa el margen de una página conservada en la Biblioteca Real de Bruselas (Ms. 10607, folio 98) (f. II,V,5); la figura tiene hermoso rostro y elegante anatomía, sólo perfilada. La estilizada cola marina, dotada con aletas, simula una exigua vestidura que cubre el sexo de la sirena para dividirse, mediante una línea, en dos partes; tal partición produce el efecto de dos piernas (o bifurcaciones), cruzadas entres sí, que convergen en un remate único y una aleta caudal de múltiples ramificaciones. Llama la atención, ante todo, el esbelto canon proporcional de dicha representación, resultante de la función decorativa que posee, y, en definitiva, de su adaptación al marco.

En una página atribuida al Maestro del Apocalipsis del Lambeth Palace (f. II,V,6)(París, Biblioteca Nacional, Ms. fr. 14969, folio 21), realizada hacia 1270 aproximadamente, contemplamos una sirena-pep que, nadando sobre las aguas, que sostiene sendos peces con sus manos. El cabello, largo y ondulado, le cae simétrico tras los hombros, y en su pecho se destacan dibujados unos senos caídos; su cola, de escamas muy naturalistas, arranca bajo un faldellín vegetal y está provista de varias aletas dorsales y una decorativa aleta caudal. Junto a la sirena, varios personajes, situados en barcos -en peligro por la presencia del mítico ser- contemplan la escena.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

Hacia 1280 fue realizado en Borgoña un manuscrito (París, Biblioteca Nacional Ms. fr. 14970) en cuyo folio 9^v se representó una sirena pisciforme que, avanzando de perfil sobre las ondas marinas, sopla una trompeta o cuerno (f. II,V,7). Los gruesos trazos de su diseño sirven para plasmar un fenómeno natural y simbólico: a su soplo el mar se encrespa y se vuelve tan turbulento como el alma que ha pecado. El estilo es directo y sencillo; incluso se puede afirmar que el cuadro resulta algo ingenuo por la simplicidad de medios, pero el mensaje de esta figurita no podía ser más profundo. Su iconografía no presenta rasgos particulares: rostro delicado, cabello ondulado que cae sobre los hombros, anatomía sumaria y potente cola pisciforme provista de varias aletas dorsales y terminación bífida.

A los últimos años del siglo XIII pertenece una versión del poema de Lancelot del Lago (New Haven, Yale University Library) entre cuyas páginas no podía faltar una sirena pisciforme de delicado tratamiento e iconografía común (f. II,V,8), la cual se adapta con su ondulación al margen decorativo que cubre, y sostiene con sus manos un gran pez, situado bajo sus marcados senos. El rostro, finamente diseñado, la ondulación de su cabellera, y las escamas de su cola, convierten a la figura en un espécimen modélico de su tiempo, cuando naturalismo y belleza corrían paralelos, como se puede apreciar en las representaciones que nos ocupan.

Procedente del Santo Sepulcro de Cambrai (Inglaterra) y conservado en la Biblioteca Municipal de dicha localidad (Ms. 192-193), un Breviario, en dos volúmenes, también del siglo XIII (22), nos presenta una pareja de seres marinos, sirena y tritón, que adornan con su presencia uno de los márgenes del manuscrito (f. II,V,9). Unidos por sus colas de escamas y por el fondo acuoso que les sustenta, ambos seres forman una pareja realmente "encantadora"; el tritón tañe un violín con expresivo gesto y afilado arco, mientras que la sirena escucha su música y se prepara, tal vez, para cantar armoniosas melodías.

El llamado "Salterio Tenison" de la Biblioteca del Museo Británico (Add. Ms. 24686), obra iniciada por el príncipe Alfonso con anterioridad a 1284, cuenta entre sus miniaturas (folio 13), con una preciosa sirena en actitud de amamantar a su cría (lám.II,V,19). La figura está situada sobre una rama vegetal cuya ondulación discurre paralela a la curva de la extremidad marina de la sirena, que posee rostro dulce y ondulada cabellera; con su mano derecha acerca un seno a su cría, que, sobre el brazo izquierdo de su madre, se apresta a succionar el alimento nutritivo. La pequeña sirena presenta una iconografía análoga a la de su progenitora, y también sus senos aparecen señalados a su temprana edad. Sobre la cola pisciforme de la madre realiza sus acrobacias un contorsionista de cuatro manos, tal vez una posible alusión al hombre que, preso en las redes de la sirena -del pecado- camina en la "cuerda floja" de la existencia.

Uno de los más célebres manuscritos del Museo Británico, es un Bestiario inglés del siglo XIII conocido como el "Manuscrito Sloan" (278). En una de sus ilustraciones aparece una sirena pisciforme que empuja, con sus manos, a un marino hacia el fondo del abismo. Junto a ella, una onocentauresa, cabalga veloz sobre la tierra firme (lám. II,V,20).

En España existen igualmente manuscritos en los que las sirenas decoran orlas e iniciales miniadas. Tal vez uno de los ejemplos más sobresalientes sea el Códice llamado Vidal Mayor, obra del siglo XIII, que se conserva en el Paul Getty Museum de Malibú (California, U.S.A.). El folio 232 (libro VII-28) (f. II,V,10) está ornado con una escena de caballeros armados que ondean la más antigua representación conservada de la bandera aragonesa, con los cuatro palos horizontales. Como complemento decorativo de dicha escena militar, y situadas en los márgenes del texto, el artista ha representado a dos sirenas: mujer-ave en la zona superior, y mujer-pezuña en la inferior, ambas tratadas con un acusado sentido ornamental, que convierte sus extremidades en un puro arabesco vegetal. La sirena pisciforme es una figura de bellas facciones y delicada anatomía que toca un instrumento de cuerda (violín o laúd), en esta ocasión con un arco real.

Como se ha señalado, su cola resulta fantástica fusión de elementos vegetales y animales, entre los que se destaca la pata de un ave que se superpone a la rosca formada por la extraordinaria cola de pez, que se alarga de modo insólito hasta cubrir todo el margen que decora.

En el siglo XIV la sirena marina siguió siendo uno de los motivos ornamentales frecuentemente utilizados por los pintores de miniaturas. También en esta centuria todos los países europeos muestran ejemplos de sirenas-peiz, que adornan e ilustran textos de toda índole. En una miniatura inglesa conservada en el Museo Británico de Londres, una pareja de sirenas, ave y pez, respectivamente, simbolizan "los peligros del mar" (23) (f. II,V,11). Aparecen sobre las olas, junto a un barco en el que dos de sus ocupantes reposan mientras otros dos parecen alertarse con su presencia. La sirena-pájaro acaba de posar sus patas sobre las aguas, a juzgar por la posición de sus brazos, y una de sus alas, que permanece aún desplegada, en tanto que la sirena marina contempla su hermosa faz en un espejo que porta con su mano derecha, en una actitud realmente coqueta.

Asimismo, una de las ilustraciones marginales del Salterio de Louis le Houtin, obra de 1315, conservada en la Catedral de Tournai (Francia), y procedente de dicha localidad, presenta a una sirenita que hace sonar su violín ante la presencia de otra extraña criatura femenina, dotada con patas de felino (f. II,V,12). La sirena luce un inhabitual peinado, con el pelo recogido y tocado con un pequeño gorrito. Tampoco muestra su anatomía, tapada mediante una sencilla camisa, bajo la cual surgen las escamas de su extremidad anguípoda.

En el segundo cuarto del siglo XIV se fecha un ESPEJO HISTORICO de Jacobo Maerlant (The Hague, Koninklijke Bibliothek, Koninklijke Akademie Ms. XX), obra ricamente ilustrada, entre cuyas pinturas marginales encontramos una pareja de sirenas de cola pisciforme. Sus rostros, cabellos y anatomía corporal están tratados con gran delicadeza y su cola está provista de escamas y aletas.

Ambas figuras llevan como atributo una trompeta; una de ellas la hace sonar enérgicamente, mientras que la otra la sostiene con sus manos (f.II,V,13).

La Biblioteca Real de Londres conserva un precioso manuscrito (10. E.IV. cat. 103) del siglo XIV. Su folio 3, ilustrado con iniciales y orla decorativa marginal, resulta muy interesante para la iconografía que estudiamos (f. II,V,14). Sobre el citado margen, el artista ha insertado, surgiendo de entre los ramajes vegetales, a cuatro personajes relacionados con el mar y con su antigua mitología: dos sirenas, un tritón y un centauro marino. El ángulo superior derecho de la página está ocupado por una sirena de estilizada anatomía y ondulado cabello, que agarra con sus manos el follaje vegetal sobre el que está situada. Unos centímetros más abajo, sobre el mismo margen, aparece un centauro -un sagitario- de extremidad pisciforme, es decir, convertido en ictiocentauro, que se dispone a lanzar una flecha con su arco. Como vimos, el ictiocentauro es un ser marino cuya iconografía se remonta al mundo helenístico, y desde entonces aparecía, con frecuencia, formando parte del cortejo marino de Posidón, Anfítrite o Afrodita; su forma, mitad humana y mitad pisciforme, poseía dos patas delanteras de caballo, que en esta ocasión se han omitido. En el manuscrito londinense que nos ocupa, el pintor ha mezclado la iconografía de tritón (hombre-pep) con la de los centauros o sagitarios (hombres-caballos que lanzan flechas). Más abajo está situada una pareja marina formada por sirena y tritón. La sirena, coqueta, fija su atención en la imagen de un espejo, que lejos de reflejar su agraciado rostro, ofrece la atroz visión de el diablo o la muerte. Su compañero parece sostener en las manos un pequeño pep y una sierpe marina, enroscada, respectivamente.

El folio 1 de una magnífica versión del Roman de la Rose, conservada en el Museo Condé de Chantilly (Ms. fr. 665), encontramos, nuevamente, la imagen de una sirena marina (f. II,V,15). En esta oportunidad, la página está miniada con una gran pintura formada por cuatro composiciones relativas al pensamiento amoroso; su encuadramiento consiste en una orla de follajes en medio de los cuales se han representado pequeños personajes, fantásticos y reales, que sostiene

escudos sin significación heráldica. Uno de estos personajes es una sirena de escamosa cola, bello rostro y bien cuidadas proporciones.

Al incompleto poema *Vouex du Paon*, de Jacques Lon (mitad del siglo XIV), que se conserva en la colección de William S. Glazier (Nueva York, Ms. 24), pertenece una interesante ilustración en la que una expresiva sirena-pep toca con arco un insólito instrumento de cuerda cuya caja de resonancia es un pez. La figura tiene un perfil que se ondula con vehemencia para acompañar con su cuerpo la expresividad de la fascinante melodía que ejecuta su mano (f. II,V,16).

El tema de Ulises y las Sirenas encontró una expresión pictórica genuina y original en un Bestiario inglés del siglo XIV (Museo Británico, Rodey Ms. 764). El folio 74 del citado manuscrito está iluminado con la representación de un barco en el que navegan tres personajes dormidos; tres sirenas, de extremidad pisciforme, sumergidas en las aguas, intentan cautivar con sus encantos a los adormecidos; una de ellas alza los brazos en actitud de intentar capturar a su presa (lám. II,V,21).

La cartografía utilizó, desde el último tercio del siglo XIV, figuras de sirenas pisciformes para decorar, en ocasiones, los más importantes tratados y ediciones de mapas. Así sucede en el celeberrimo Mapamundi de la Biblioteca Estense de Módena, obra realizada en Cataluña a fines del siglo XIV, en la que aparecen, nadando sobre el mar, dos sirenas provistas de una potente cola de escamas (24). En el levante español, destaca, asimismo, un Atlas encargado por Pere el Ceremoniós, rey de Aragón, en 1375 (Biblioteca Nacional de París, fondo español, n.30). Dicha "imagen del mundo" o mapamundi está escrita en catalán, pintada a nueve tintas, y decorada con gran detallismo en seis hojas de pergamino que iban pegadas sobre tablas de madera; su realización se atribuye a Cresques Abraham, un árabe establecido en la corte de Pere el Ceremoniós, conocedor de todos los adelantos de la cartografía del momento, que habrían de ser legados a España por la cultura de Al-Andalus (25). Entre las leyendas que figuran en ellas

destacan, Adán y Eva, la tumba de Mahoma, Simbad el Marino, Las Mil y una Noches...., o sirenas y pescadores de perlas que dicen encantamientos, etc. En la sexta hoja, nadando sobre las fértiles aguas del Pacífico (plagadas de granos de especias) aparece una sirena cuya iconografía, de dos colas ascendentes sostenidas en su extremo con las manos, resulta muy arcaizante, y responde, como se ha señalado a los prototipos vigentes en el siglo XII (lám. II,V,22). La fantasía y exotismo de la figura se acentúa por el vivo colorido de sus extremidades escamosas. Su significado puede estar en relación con lo desconocido de aquellos lejanos mares, con lo insólito de su fauna, y , cómo no, con los peligros que se esconden en sus aguas.

Entre 1425 y 1430 debió de ser realizada en París, en torno al círculo cortesano de Carlos, Duque de Berry, una de las obras cumbres de la iluminación tardomedieval: las Grandes Horas llamadas de Rohan, por su atribución al afamado Maestro de Rohan (París, Biblioteca Nacional, Ms. Lat. 9471) (26). En la ilustración marginal correspondiente al mes de Febrero (folio 3 v.) (lám. II,V,23) aparece la tercera escena del ciclo de la Creación: Dios Padre separa la tierra del mar, y al mismo tiempo puebla la una con árboles y pájaros, y el otro con peces de diversas clases. Varios pájaros, incluyendo una cigüeña, posados, o en vuelo, animan la escena. Los peces aparecen nadando en su elemento, y, entre ellos podemos distinguir una sirena que contempla su imagen en un espejo , y sostiene un pez con la mano derecha.

Asimismo, en la pintura marginal relativa al mes de Abril (folio 5 v.) (lám.II,V,24), se reproduce un modelo similar al anterior. El gesto del Creador que llena el mar con diferentes especies es idéntico en las dos pinturas: se levanta la túnica con la mano izquierda, mientras adelanta la misma pierna de forma idéntica. El mar ocupa semejante espacio triangular en ambas pinturas. Y, de nuevo, está una sirena, junto a peces, que en este caso, sostiene un pequeño pez en cada mano. Un paralelo iconográfico a las ilustraciones de sirenas de las Grandes Horas de Rohan, es la sirena que aparece, coqueta bajo las aguas, en una

pintura al temple sobre tabla realizada hacia 1400 y atribuída al Maestro de los Países Bajos (Amberes, Museum Mayer van den Berg), que representa a San Cristóbal (lám. II,V,27). La obra procede de la Cartuja de Champmol, y, a juzgar por su estilo, debió de ser realizada en Flandes. "En el río se vislumbra, incluso, una sirena peinándose, como símbolo de los malos espíritus que tientan al hombre" (27).

Desarrollada durante los siglos XII y XIII, la tradición de exégesis moral sobrevivió en textos y pinturas hasta el siglo XV, momento en el que los manuscritos intercalaron libremente los viejos temas con otros contemporáneos. Modestos autores reprodujeron entonces trabajos artísticos de otros tiempos, en los que prima, ante todo, el eclecticismo. En relación con ello es preciso citar dos manuscritos hermanos conservados respectivamente en la Biblioteca Casanatense de Roma y en el Wellcome Museum de Londres (28). Ambos muestran una serie de figuras con comentario, a las que pertenece el tema de Odiseo y las sirenas (f.II,V,17). Odiseo navega en un tempestuoso mar, y atado al mástil de su barco, escucha las magnéticas melodías que cantan, acompañadas de sus respectivos instrumentos musicales, una triada de sirenas próximas a su embarcación. Las sirenas de este pergamino ofrecen una iconografía que es claro resultado de la degeneración del tema original: dos de ellas son seres medio humanos, medio pisciformes, mientras que la tercera, situada en el centro, posee cabeza de pájaro de largo pico, torso humano y cola pisciforme; las tres hacen música con sus instrumentos de cuerda, y dirigen sus miradas y sus intenciones hacia el barco de Ulises.

Otro singular ejemplo de sirena marina en las miniaturas del siglo XV lo encontramos en un Libro de Horas que perteneció a Luis de Brujas (París, Coll. Mlle. Gabrielle Durrieu) (f. II,V,18). Entre sus miniaturas, realizadas en temple sobre pergamino, merece detener nuestra atención una página decorada con el tema de la Visitación, que presenta una orla bellamente decorada con motivos acuáticos (29). Sobre estas aguas nadan, cara a cara, dos seres de la antigua

mitología del mar: una elegante y coqueta sirena de lacio pelo que contempla su rostro y bien modelados senos en un espejo de gran tamaño, y un tritón de vehemente postura que porta en su mano un gran escudo circular.

Hacia 1463, Jean d'Armagnac, duque de Nemours, mandó hacer una lujosa edición del famoso "*Speculum*" de Vicente de Beauvais, para la biblioteca de su castillo de Carlat (Francia), que se conserva actualmente en el Museo Condé de Chantilly. Una de las páginas del "*Espejo Histórico*" (f. II,V.19) muestra las armas del duque y su escudo, sostenido por dos sirenas cuya ejecución responde a los modelos pictóricos en voga, si bien su estilo está en relación con los rasgos propios de la escuela del Maestro François-Gilles Gracien. Desde el punto de vista iconográfico, estas heráldicas criaturas marinas presentan sólo una particularidad a señalar: el hecho de que su cola de escamas surge en un punto muy bajo, casi a la altura del púbis, y deja ver unas amplias y redondeadas caderas femeninas. Asimismo, es notable la presencia de dos figuras de "Salvajes" (30), que, situados tras ellas, completan la ilustración.

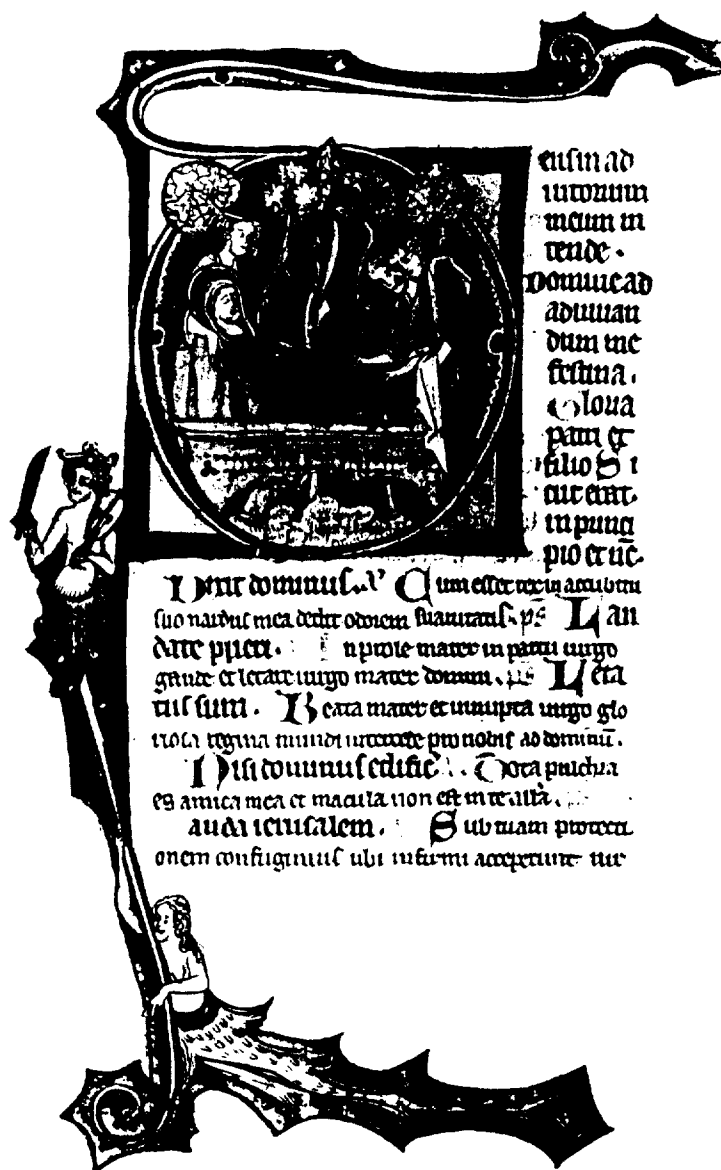
En la misma línea iconográfica que estudiamos sobresale una pintura que ilustra el Libro de Horas custodiado en la iglesia de Notre-Dame de Clermont Ferrand (Francia), obra realizada en la segunda mitad del siglo XV (lám.II,V,25).

De entre exquisitos ramajes vegetales emerge coqueta y elegante una sirena marina que exhibe en sus manos el peine y el espejo, atributos habituales, como símbolo de pecado e impureza. Su largo y frondoso cabello cubre su espalda completamente, a modo de capa, hasta juntarse con la extremidad pisciforme. El rostro ha sido bien tratado y su anatomía se caracteriza por unos pequeños y altos senos, cintura menuda y redondeada cadera bajo la que comienza la cola marina, dotada de escamas y aletas; de éstas, la aleta caudal, es semejante, por su perfil, a los motivos foliáceos entre los que se destaca. Muy distinta es, en cambio, la monstruosa visión de los seres marinos (sirena y tritón) del *HORTUS SANITATIS* (Maguncia, 1491), que poseen ojos y dientes sobre el pecho para resaltar su carácter nefasto (lám. II,V,26).



conualuit : mox se futur monac

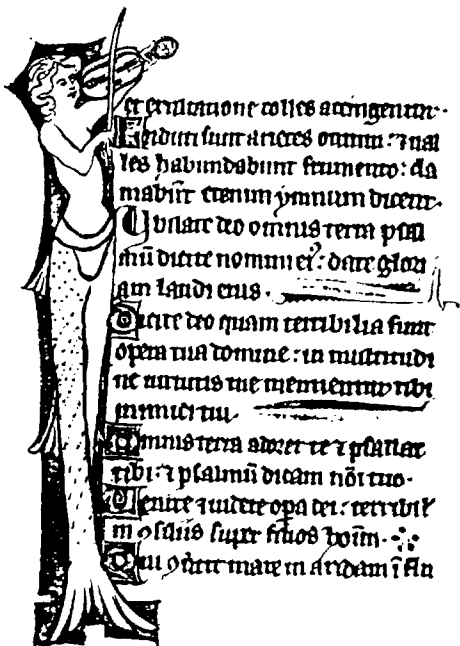
f.II,V,3. Gratianus Decretum. Inglaterra.
Fines siglo XII. Sirena o tritón tocando el
violín. París, Biblioteca Nacional.



cusin ad
iurorum
meum in
tende.
domine ad
adiuuan
dum me
festina.
Gloria
patri et
filio. Si
cut erat
in punga
pio et uc

Ignis domini. Cum esset rex in acubitu
suo natus mea dedit odorem suavitatis. **L**an
date pueri. In pueris mater in partu uirgo
gaude et letare uirgo mater domini. **L**eta
tus sum. Beata mater et uirgo pra uirgo glo
riosa regina mundi intercede pro nobis ad dominum.
Ipsi domini edific. Cetera pulchra
es amica mea et macula non est in te illa.
auda ierusalem. Sub tuam protecc
onem confugimus ubi infirmi accedunt uir

f.II,V,4. Salterio y Horas. Bélgica, 1270.
Sirena y tritón. Cambridge, Fitzwilliam
Museum.



et exultatione colles accingentur.
 Exultant sunt arces omnia: et na-
 les habundabunt frumento: da-
 mabit enim inimicus dicens.
 Unat deo omnis terra pro-
 pter nomen eius: dante glori-
 am laudis eius.
 Dicit deo quam terribilia sunt
 opera tua domine: in multitudi-
 ne virtutis tue meminerunt tibi
 inimici tui.
 Commiserat avertit te et psallat
 tibi: et psalmi dicam nomen tuo.
 Venit et vidit opera dei: terribil-
 itas in conspectu filios hominum.
 Qui dicit mare in aridam et flu-

f.II,V,5. Manuscrito belga. h.1280. Sirena
 música. Bruselas, Biblioteca Real.

ke e il ne oient ne ke il ne elgardent
 l' et deliz ne les iuanitez
 p quei plusurs sunt endormez

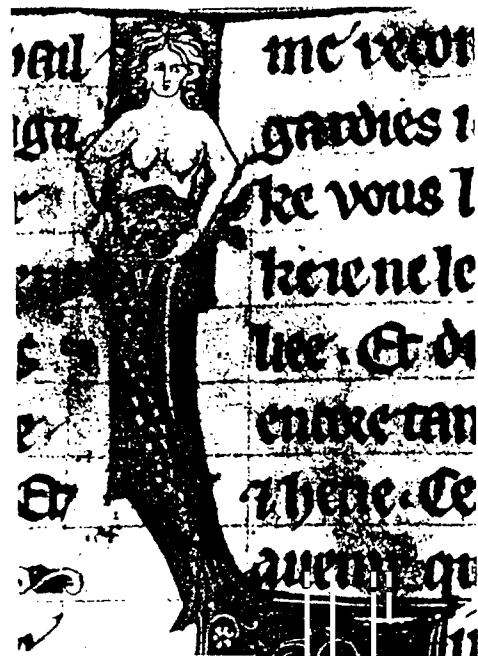


f.II,V,6. Sirena. Maestro del Apocalipsis
 del Lambeth Palace. h.1270. Sirena. París,
 Biblioteca Nacional.

Sirene w lampes soiet plaines
 d'elaines ocures et etaines
 e est de loile de charitet
 j e vous di bien par verite
 e il enteront ie v a fi
 o les pous au rice conuy
 li autre enitont atuant
 s n'el fu par durablenit



f.II,V,7. Sirena. Manuscrito Borgoñón.
 1280. Sirena. París, Biblioteca Nacional.



f.II,V,8. Lancelot del Lago. Fines siglo
 XIII. Sirena. New Haven, Yale University
 Library.

ipossunt ad plenum ubi formate



f.II,V,9. Breviario. Inglaterra. Siglo XIII.
 Sirena y tritón. Cambrai, Biblioteca Mu-
 nicipal.

alquo
 ba
 canu
 mas de
 ipo si
 de sig
 caru
 mas a
 na se
 reue
 mo.
 cosas
 la de f
 mo.
 el ro
 e reu.
 onas
 mo en
 a am
 to.
 ignis
 eu. en



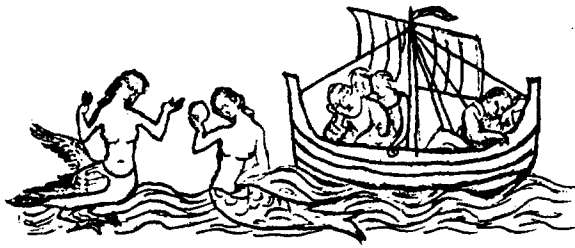
pmero fano: a fano ala
 legana ues que sea osteri
 nte de fano al pmero ser
 nte. de expeditionibz esat
 faver. de equaigato o mritas.



once
 del ome
 de fano
 de signo
 ba casas
 en mu
 ros loga



res. no por que es cosa que n
 pueda ser que en a. m. m. n. a
 empo pueda ser corporalment
 en diuersos logares: mague
 faga su moza por p. m. n. d.
 nempo ago: a en la una ago:
 en la otra de las ditas cosas.
 Establecemos q. quanto
 el p. m. n. andare p. m. n. d. bu
 eit o can. n. g. a. d. que sea rem



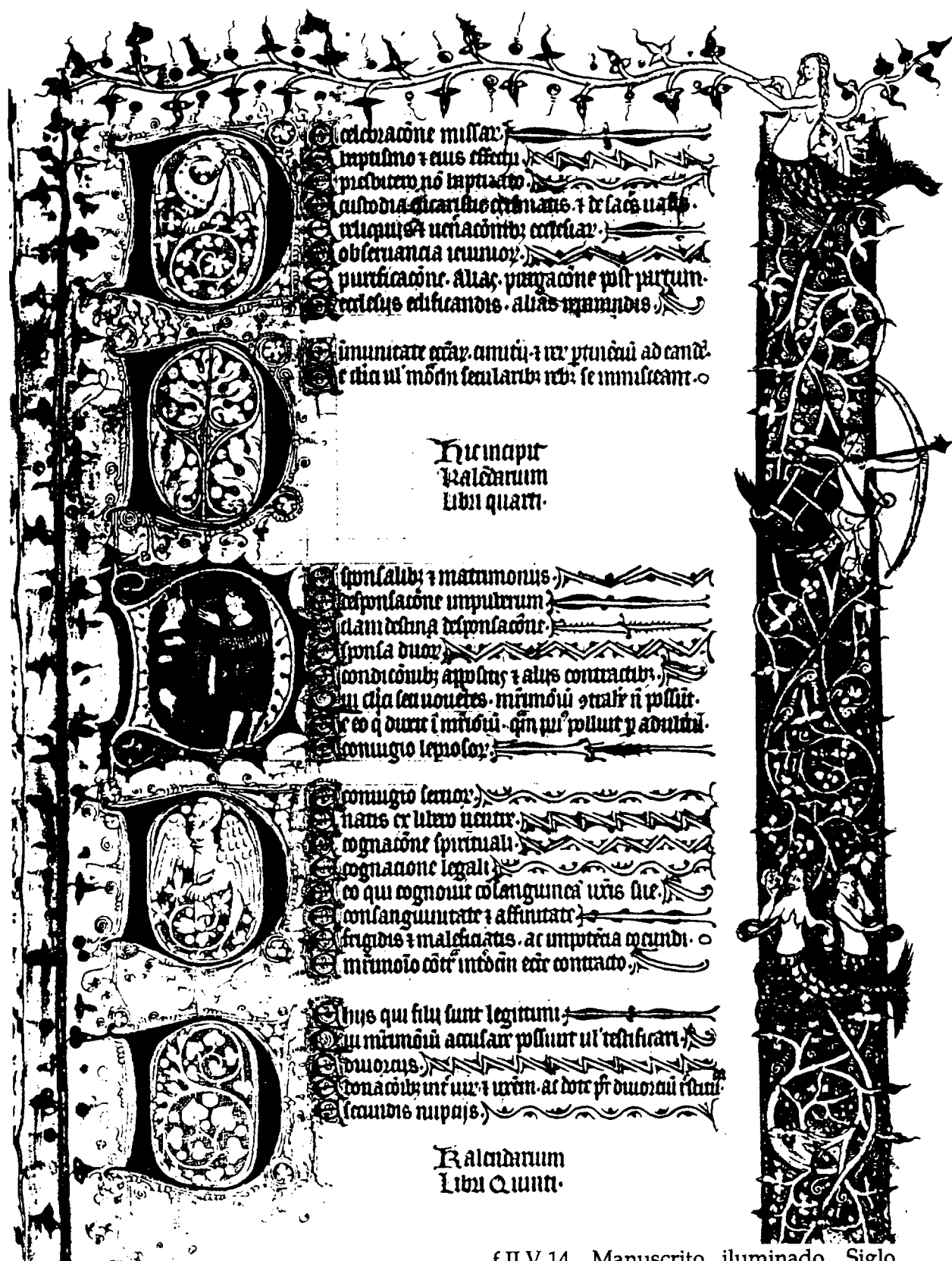
f.II,V,11. Manuscrito iluminado.
Miniatura inglesa. Siglo XIV. Sirena-ave
y sirena-peiz. Museo Británico.



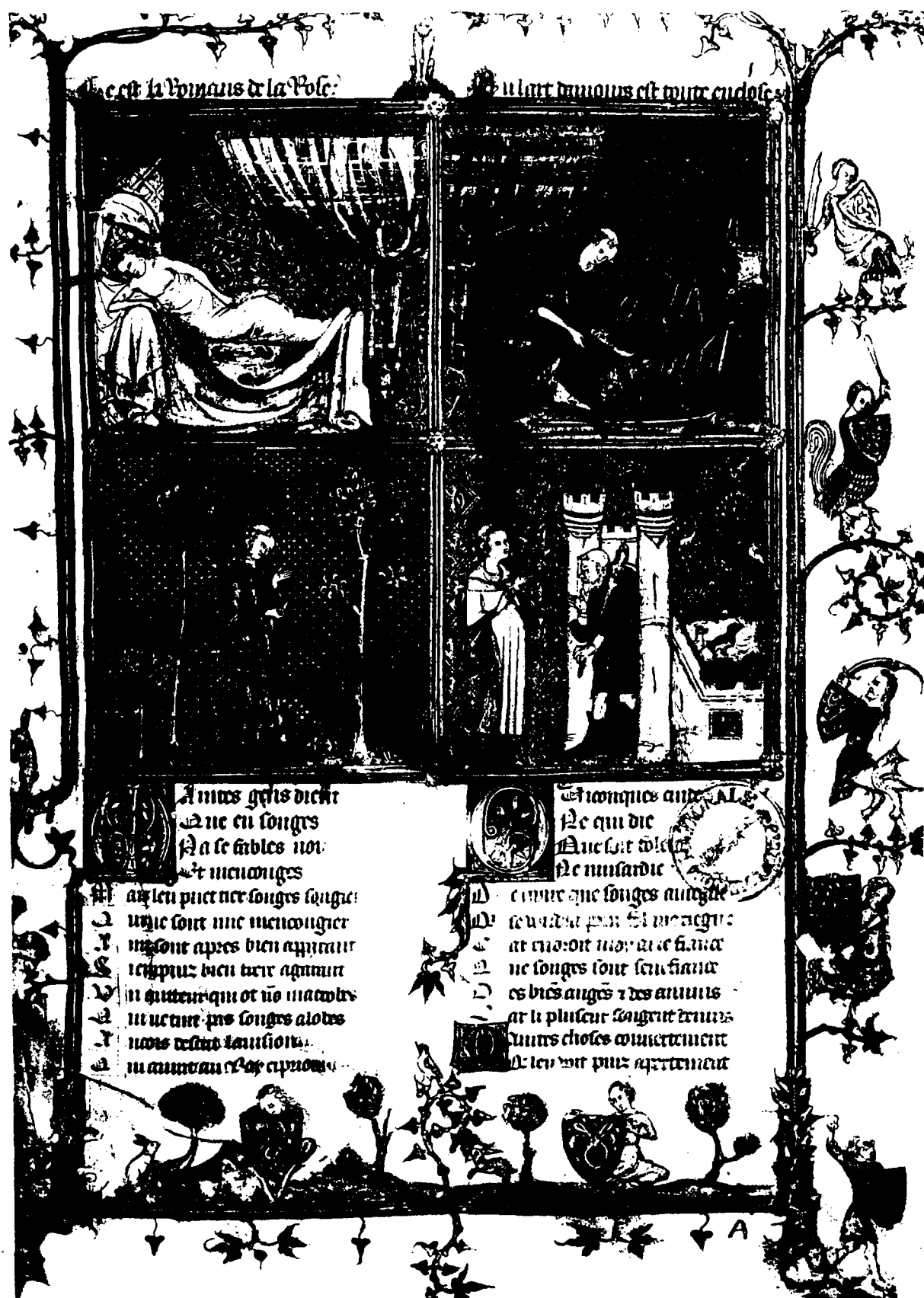
f.II,V,12. Manuscrito iluminado. Salterio
de Louis le Houtin. H.1315. Sirena música.
Catedral de Tournai.



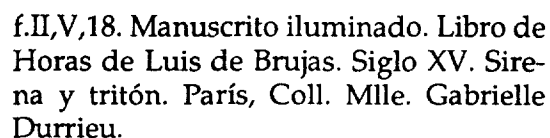
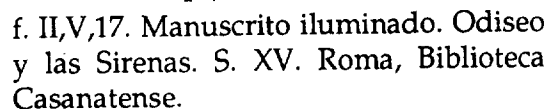
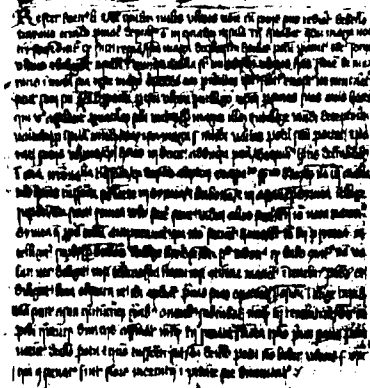
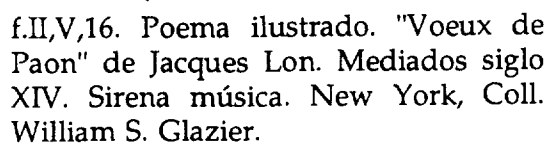
f.II,V,13. Manuscrito iluminado. Espejo
Histórico de Jacobo Maerlant. Siglo XIV.
Sirenas. La Haya, Biblioteca Real.



f. II, v. 14. Manuscrito iluminado. Siglo XIV. Sirenas, ictiocenturo y tritón. Londres, Biblioteca Real.



f. II, V, 15. Manuscrito iluminado. S. XIV.
 Roman de la Rose. Sirena tenante de
 escudo. Chantilly, Museo Condé.



enuoye et ice perzane degasteret ase
 Cesteu pmiss lempire en lan de nrex
 G^o m^o Et du monde m^o b^o lxxvj
 Et ou premier an de cestui la vertu et
 le nom de saint Jehan baptiste fu decla-
 re en une ville de france cestuissanow
 mortuume et fu enuoblie des Reliques
 de cestui en ceste maniere. **U**adis entele
 cite auoit une feme moult deuote asait
 Jehan baptiste. Laquelle attendoit que
 dieu lui donnaist aucune chose des Reli-
 ques de cestui et fu tiens ane enoroison
 pour ceste Requeste faire de quoy au-
 cun autre se fust desespere mais icelle.

Saint coulombain fust me-
 hore du comment de l'issies
 et ses compaignons seussent enuoir
 Jusque a une lieue lonit qui est dit
 despiere saint decole qui estoit mome
 dicellin saint piere qui estoit ia de plus
 petit eage comença a estre formement gre-
 uer de piez et sans demenre il saigenoit
 la devant le pere et lui Requist deuote-
 ment licence de Retourner et il ot pitie
 de la foiblesse du fiers et lui donna moult
 de bonnairment courtoie et le comanda
 a bon de pere moult piteusement ala
 digne misericorde et psonoit 2 l'autre



f.II,V,19. Manuscrito iluminado. Espejo
 Histórico de Vicente de Beauvais. Siglo
 XV. Sirenas tenantes de escudo, acompa-
 ñadas por Salvajes. Biblioteca del Castillo
 de Carlat. Chantilly, Museo Condé.

5. Vestigios iconográficos de algunos seres míticos del mar en la pintura gótica.

La pintura gótica no favoreció, en líneas generales, el desarrollo de la temática mitológica tomada de la Antigüedad; como se ha podido comprobar, el papel de transmisores del legado clásico -tanto de escritores como de artistas plásticos- correspondió, sobre todo, a los manuscritos iluminados por ser éstos obras destinadas a la élite intelectual de aquellos siglos. El pueblo llano apenas conocía ya el significado de los seres míticos, y el lenguaje pictórico, renovado, se convirtió en un vehículo divulgador de la más pura ortodoxia religiosa. Por otro lado, al iniciarse el siglo XIII, el naturalismo había ido ganando terreno ante las extrañas fantasías románicas, y la Iglesia, de acuerdo con los nuevos postulados ideológicos, optó por dictar a los artistas unas formulaciones estéticas e iconográficas distintas.

Por lo que hemos podido comprobar, parece que hasta los siglos postreros del gótico, la pintura -a diferencia de otras artes- no incluyó entre sus representaciones a las criaturas míticas marinas, siendo éstas muy escasas, aún en fechas avanzadas. El inicio del siglo XV es el momento en el que las sirenas, salidas de los capiteles o de las ilustraciones de manuscritos, pasaron a ocupar un lugar entre los motivos temáticos de la pintura sobre tabla. Su presencia, ya fuera sencillamente decorativa o con carácter moralizante, completaba, por lo común, escenas de índole religiosa.

Uno de los más significativos ejemplos al respecto es el cuadro de un políptico que representa a **San Cristóbal**, realizado al temple sobre tabla hacia el año 1400, por un maestro anónimo -conocido como el Maestro de los Países Bajos-, que se conserva actualmente en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes (lám. II,V,27). En la composición, de luminoso colorido e ingenuidad narrativa notable, el Niño Jesús espera en la orilla a que San Cristóbal, que vadea el río apoyado en un bastón, acuda en su busca. En palabras de Anna Eörsi, "la ribera

emerge abruptamente del agua y junto con el río se vuelca hacia el plano del agua. En el agua abundan los peces, de los que el pintor no dibujó más que el contorno -para sugerir tal vez la transparencia del medio-. En cambio, la pierna de San Cristóbal cambia de color en el agua. En el río se vislumbra incluso una sirena peinándose, como símbolo de los malos espíritus que tientan al hombre" (31). En efecto, la variada gama de peces que habitan el río, y las direcciones encontradas que cada uno de ellos siguen, hacen del medio acuático un espacio palpitante y vivo, posiblemente un reflejo de la vida misma, en el que una sirena pisciforme se contempla en un espejo mientras arregla sus cabellos.

Esta pequeña y coqueta sirena reproduce, de forma análoga, las efigies de aquellas criaturas marinas que, un siglo antes, había utilizado el pintor de las Grandes Horas de Rohan en sus ilustraciones, como vimos. Su modelo de inspiración son las miniaturas, razón por la que su anatomía ha sido tratada con un sentido caligráfico muy intenso. El peine y el espejo aluden a su carácter pecaminoso, y a la tentación que, como se ha señalado, acecha al hombre cristiano en su andadura por la vida. El hecho de que la sirena se encuentre en el fondo de un río y no en el mar, como solía ser habitual, nos hace pensar que, ideológicamente, el medio acuático era identificado con la tentación, y la humedad con la lujuria. El mismo contenido simbólico aparece en otras pinturas de la época, donde el bien (santo) y el mal (sirena) se contraponen, y de ellas trataremos en el apartado correspondiente a los "santos cristianos como protectores del mar en el arte gótico".

Para finalizar este breve apartado correspondiente a la pintura gótica sobre tabla, hemos considerado oportuno hacer en este punto algunas consideraciones sobre la polémica obra de Hyeronimus van Aeken, conocido como el Bosco, dado que, excepcionalmente, en sus obras aparecen seres anguipedos cuya iconografía, aunque tamizada por una exhuberante fantasía, deriva, en última instancia, del mundo clásico. Como muy bien han expresado algunos autores ante la obra del más enigmático de los maestros flamencos, acercarse a un conjunto pictórico tan

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

denso, formal y conceptualmente, produce vértigo. Vértigo porque en nuestros días el Bosco es signo de antítesis: medieval o moderno, judío o antisemita, doctrinario o pícaro, burgués o marginado, moralista o perverso, etc...

En nuestro caso, hemos preferido seguir las indicaciones de clasificación de la obra de Hyeronimus Bosch dada por fray José de Sigüenza, en el siglo XVI (32), y retomada posteriormente por muchos autores, y considerar que muchas de sus obras son intrincadas alegorías de consejo y ejemplo, en las que se trata de subrayar la vacuidad y brevedad de los placeres terrenales "que pasan tan velozmente como el sabor de la granada o de las fresas" (33).

Los monstruos y seres fantásticos salen en su obra a ocupar el primer plano, a ser los verdaderos protagonistas de sus cuadros, hecho que tal vez pueda explicarse si se tiene en cuenta que acaso el Bosco procedía de una familia de iluminadores, y estaba acostumbrado al repertorio monstruológico frecuente en los márgenes y orlas de manuscritos. Con sus monstruos se creaba una "Summa" demoniológica, tal vez la última del medioevo, en la que el monstruo era sinónimo del mal, de todas las tentaciones que acechaban al cristiano, como queda bien patente en *Las tentaciones de San Antonio*, cuadro que aparece ante nuestros ojos como una auténtica "psicomaquia", una encarnizada batalla entre el bien y el mal.

La disparidad de opiniones y teorías sobre el significado de la obra del Bosco, incluso sobre su propia situación -dentro de la Edad Media o el Renacimiento-, no es sino clara evidencia de que estamos ante la obra de un artista genial, que vivió a caballo entre dos siglos, difícil de encasillar bajo un sólo epígrafe, y ante la que somos incapaces de discernir con exactitud cuál fue el mensaje que nos quiso transmitir con sus pequeños detalles, con sus quimeras y porqué no decirlo, con sus sueños.

En este complejo panorama, y por lo que al marco de nuestro trabajo se refiere, hemos podido observar que, en varias ocasiones, como sucede, por ejemplo en **Las tentaciones de San Antonio**, el pintor sitúa el Agua en comunicación con el mundo subterráneo; incluso nos da la sensación de que es agua residual, de cloaca, en la cual hierven los pecados y toda suerte de vicios humanos, figurados a modo de inverosímiles y monstruosas criaturas, que pueden llegar a ser horribles a la vista, como forjadas en alucinantes pesadillas.

Algunos autores (34) han apuntado que el Agua fue concebida, en ocasiones, por el Bosco como el "reino de la libertad", a través del que viajan los humanos -o los locos en su nave-, presos de su propia existencia (la nave), de forma análoga a la expuesta por Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura*. Como es sabido, la concepción medieval más generalizada de la naturaleza humana consideraba al hombre, corrupto tras el pecado de Adán, en constante lucha por vencer a sus inclinaciones perversas, si bien se pensaba que éste tenía muchas más probabilidades de pecar, y por consiguiente hundirse al nivel de las bestias, que de vencer a las tentaciones y elevarse por encima de ellas. La obra del Bosco es un reflejo de las esperanzas y los temores de una Edad Media que se aproximaba a su fin, y por tanto, pretendía transmitir ciertas verdades morales y espirituales al espectador. En palabras de Dir Bax (35), sus pinturas son "traducciones visuales de juegos de palabras y metáforas"; nosotros debemos buscar su significado.

Entre las interpretaciones dadas a una de sus más famosas obras, el **Tríptico del Jardín de las Delicias** (Madrid, Museo del Prado) resulta ciertamente sugerente la que, basándose en presupuestos ideológicos medievales, hace de este maravilloso y sorprendente conjunto una excusa para representar la idea del triunfo del pecado, y convierte este delicioso jardín un paraíso falso, cuya belleza -temporal- conduce a los seres hacia la ruina y la perdición, y, en definitiva, al infierno. El tríptico puede leerse siguiendo sus tres tablas, de izquierda a derecha: en el postigo izquierdo se halla el Jardín del Edén, donde reina la

armonía que precedió al pecado original; tras la caída de Adán, el Jardín del Edén se convirtió en el Jardín de las Delicias -tabla central-, donde los hombres se rigen por la única ley de los más deleitosos placeres, tan falsos y engañosos que conducen al Infierno, representado magistralmente en el postigo derecho, donde la violencia, el fuego y los estallidos son el marco ambiental para toda una suerte de fantasías, monstruos y seres híbridos, que atormentarán a los condenados hasta el fin de los tiempos por sus pecados.

La tabla central muestra una imagen del placer concebida como un gran parque a modo de jardín, ya que por siglos el jardín había sido escenario para los amantes y las prácticas amatorias, desde que en el siglo XIII se escribiera el "Roman de la Rose". Los personajes retozan desnudos o hacen el amor en el agua; en tiempos del Bosco el agua se solía asociar con el amor o con los juegos amatorios, idea generalizada en la Edad Media, como hemos ido señalando a lo largo de este trabajo, al identificarse el medio acuático con Afrodita, una diosa nacida de la espuma marina, y convertida en diosa del Amor. El Jardín del Amor es el símbolo de la lujuria, el principal de todos los pecados, y ofrece un espejo en el cual se refleja la locura y la necesidad del ser humano.

En el lago del fondo, "el estanque de la lascivia", los personajes, sin distinción de sexos, se bañan y realizan prácticas sexuales en el estanque, mientras que en el centro, los sexos han sido separados, y las mujeres -como símbolo de tentación- se agrupan en el agua, y están rodeadas por los hombres -personificaciones de los pecados-, muchos de ellos representados sobre el lomo de animales (la acción de cabalgar parece ser una metáfora del acto sexual), algunos de los cuales sostienen enormes peces con sus manos, tal vez una transposición de los símbolos fálicos citados en los proverbios neerlandeses (36).

Y es en ese profundo asiento de pecado donde no podían faltar las representaciones de seres anguipedos, de formas humano-pisciformes, cuya presencia está directamente relacionada con el pecado de la carne, con el triunfo

de la lujuria humana, siguiendo los parámetros iconológicos medievales. Un templete central y cuatro en los ángulos, con sus respectivas bifurcaciones de caudal acuático, convierten a ese lago en Paraíso de amor -falso paraíso al que nos hemos referido en líneas precedentes-, en el que copulan con libertinaje parejas de amantes, y en el que incluso se puede observar la presencia de tríos amorosos, frutos prohibidos, pájaros pecaminosos y seres demoníacos que acechan con sus insistentes tentaciones.

Desde uno de los templete del fondo -el de la izquierda- efectúan su salida todo un cortejo de seres, sólo visibles de cintura para arriba, que por su tratamiento son, posiblemente, figuras de sirenas, prestas a hacer caer en la tentación a cuantos hombres caigan en sus redes. Algo más avanzada, la primera de estas dañinas criaturas del mar, de larga cabellera pelirroja y atractiva fisonomía, dotada de extremidad inferior pisciforme, acaba de seducir a un hombre, que rendido ante su encanto se aproxima a ella en un ardiente beso unido a un no menos impuro contacto físico.

Asimismo, nadando hacia el eje central desde el extremo derecho de la composición, se dan cita dos numerosas cohortes de seres marinos, en este caso anguipedos cuyo cuerpo y cabeza están cubiertos con una armadura metálica, avanzan en tropel; muchos de ellos levantan en sus manos jugosos frutos maduros, como alusión al pecado que ellos mismos representan, y van acompañados de peces (símbolo fálico en la tradición neerlandesa). Uno de estos seres, más adelantado que sus compañeros, y situado cerca del estanque central, ha iniciado ya el diálogo amoroso con una hermosa sirena de larguísima y rubia cabellera, cuerpo y senos bien modelados y única cola pisciforme -provista de aletas y remate bífido- sostenida en uno de sus extremos con la mano izquierda, figura que parece proceder, por su gran belleza y decorativismo, de una rica inicial de manuscrito iluminado. Su compañero avanza hacia ella como un autómatas, preso de la fascinación o acaso del encantamiento de la bella criatura hacia la que extiende sus rígidos brazos, de torpes movimientos, en virtud de la

coraza que le cubre. Tal vez pudiera interpretarse esta figura masculino-pisciforme, y todas las que avanzan tras él, como alegorías del hombre pecador, cuya personalidad -y por tanto su rostro- se anula, y que actúa sin raciocinio - como un autómatas-, siguiendo los pasos de la mayoría -avanzando en masa-.

En el ángulo derecho de la abigarrada composición, entrando en el estanque desde el río que en este punto se sitúa, podemos contemplar la presencia de otro ser anguipedo, que destaca por el brillante colorido de su extremidad pisciforme - de un rojo tan intenso como el de los frutos prohibidos-, que avanza sobre un gran pez, dispuesto a hundirse en el agua del pecado, ya que pudiera ser un símbolo mismo del acto sexual (porque cabalga -es decir, copula -a la grupa de un pez- o sea, del símbolo fálico). Cerca de él, otro personaje anguipedo (?) juguetea con un enorme y brillante fruto, ya mordido.

Por el azulado cielo vuelan seres no menos fabulosos que los que hemos mencionado en la superficie acuática; y, como salido de ésta, un enorme pez , cuyas demesuradas y casi transparentes aletas le ayudan a planear en el aire, sirve de obscena montura a un ser anguipedo (similar a los que llevaban coraza en el agua) que sostiene con sus manos el símbolo de su poder: una especie de caña de pescador de la que pende un jugoso fruto de color rojo ardiente. Una vez más, estamos ante una clara indicación a los pecados de la carne, tan preponderantes en el panorama social e ideológico del final del medioevo, y los más duramente censurados por la Iglesia, por ser los más extendidos en todas las capas de la población. Análogos y también malignos viajes aéreos se representan también en el tríptico de las Tentaciones de San Antonio (Lisboa, Museo Nacional de Arte Antiguo), en el que un pez similar al que sobrevuela el Jardín de las Delicias es el vehículo que utiliza una hechicera para acudir a una de sus extrañas ceremonias (?).

Volviendo al tríptico del Museo del Prado, detengámonos en el postigo izquierdo, donde se ha representado el Jardín del Edén (El Paraíso); la tierra y las

aguas han engendrado a las criaturas vivientes, reales (jirafa, elefante, rinocerontes, gacelas, aves) y fantásticas (unicornio), que se disponen en torno a la Fuente de la Vida, en cuya base dentellea el brillo de las gemas preciosas. En el primer plano aparece Dios -de aspecto juvenil- uniendo a Adán y Eva, ordenándoles : *"Creced y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgadla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra"* (Génesis, 1,28). No vemos la expulsión del Paraíso, como en el tríptico del Carro de Heno (Madrid, Museo del Prado), pero la tentación queda lo suficientemente explícita en el árbol del pecado, entre cuyas verduras y frutos asoma la figura de una serpiente, que se apresta a sacar la viperina lengua cargada de veneno y de tentaciones. Asimismo, en el primer plano del cuadro, el artista ha pintado un estanque cenagoso, de oscuras aguas, en las que nadan animales fantásticos, de diversas especies; entre ellos destaca un unicornio marino, y un ser anguipédo de cuerpo humano y cabeza aviforme, en actitud de atenta lectura. Otros animales horrendos, situados en la tierra colindante al corrompido estanque disipan cualquier duda sobre la interpretación iconográfica del conjunto. "En el Jardín de las Delicias se muestra al Bosco en la cima de sus poderes creativos como artista moralizador. Ninguna de las demás obras que pintara expone mediante imágenes tan vivas la complejidad de su pensamiento...En su mensaje didáctico, en su descripción del ser humano entregado al pecado, el Jardín de las Delicias pertenece, sin duda, a la Edad Media" (37) (láms. I,V,28-30).

5. Santos cristianos como protectores del mar en el arte gótico.

Navega

*Arrodillate y reza.
No, navega,
navega sobre tu llanto.
Marinero:
lágrimas,
lágrimas,
lágrimas....
la nube, el río, el mar.
Que no me tejan pañuelos
sino velas.
Que no me consuele nadie,
que no me enjuguen el llanto,
que no me sequen el río.
Lloro para que no se muera el mar,
mi padre el mar, el mar
que rompe las dos playas
en las dos puertas sin bisagras del mundo
con el mismo sabor viejo y amargo
de mi llanto. Yo soy el mar.
Soy el navegante y el camino,
el barco y el agua...
y el último puerto de la ruta.
Y allá, más allá del mar...
al final de mis lágrimas
está la isla que busca el navegante...*

*(León Felipe Camino. Ganarás la luz.
Libro II, n. 5).*

Para velar por la seguridad en las travesías marítimas, el mundo cristiano optó por crear símbolos y credos de fé que vinieron a sustituir a aquellos que en su día habían creado los griegos del siglo VII a.C. Primeramente, como ya se ha esbozado, Cristo ocupó ese lugar antaño de las divinidades paganas, y, poco a

poco, fueron apareciendo en la hagiografía medieval figuras de santos protectores de navegantes y gentes de mar, cuya presencia en el arte está documentada desde el siglo XIV; sus leyendas refieren la protección a los marineros, salvaciones milagrosas, etc. Estos santos del cristianismo, siervos de Cristo, reemplazaron a las divinidades menores del cortejo poseidónico, que no eran sino servidores de su gran dios, Posidón.

Desde este momento, el mar tenebroso quedó amparado por el cristianismo, pero su fuerza, nunca del todo aplacada, su tempestuosa ira y sobrenatural poder, hicieron que nunca se extinguiese el recuerdo de aquellas divinidades paganas. Santos cristianos y deidades de la antigua mitología fueron, indistintamente, los protagonistas de escenas marinas; por lo general, y como se ha podido comprobar hasta este punto, las divinidades antiguas eran el símbolo inequívoco de los peligros que acechaban a los navegantes, mientras que los santos cristianos ofrecían una esperanza de salvación ante tales peligros. En algunas ocasiones, la mitología pagana y el sentido de protección dado por los titulares del cristianismo conviven en una misma obra.

El mundo cristiano occidental presenta, a partir de este momento, una doble orientación, tanto a nivel ideológico, como en las realizaciones artísticas: por un lado la religiosidad, y por otro, el recuerdo del pasado mítico. Cuando se trata de obras de auténtica devoción, Cristo, la Virgen o los santos son los encargados de garantizar la seguridad en los viajes por mar. La Iglesia cristiana necesitaba un soporte espiritual para que los fieles, las humildes gentes del mar, mantuvieran viva su esperanza y su fé. Poco a poco, se irían perfilando una serie de figuras como materializaciones de tales necesidades, y en las leyendas de los santos se entretejen pasajes alusivos a intervenciones milagrosas que alimentaban la religiosidad popular y que aún perviven hoy en muchas culturas.

San Nicolás de Bari fue el santo cristiano relacionado con el mar cuya presencia en el pensamiento y el arte medieval fue más temprana y relevante (38);

junto a él asumieron papeles similares como patronos o protectores de navegaciones el propio San Pedro, Santa Marta, San Bertín, San Julián, Santa Magdalena o Santa Ursula.

A partir del siglo XV, la Virgen María asumió también papel relevante en los asuntos relacionados con el mar o con salvaciones milagrosas. Desde entonces su figura se convirtió en la esperanza de las gentes del mar, y a ella estuvieron dedicadas muchas plegarias, exvotos populares, magníficas obras de arte. La devoción de la Virgen marinera sigue viva en nuestros días, y sus raíces son, sin duda, tardomedievales.

La temática relacionada con las salvaciones milagrosas en el mar o las súplicas de los navegantes a la Virgen, Cristo o los santos pasó a ser un asunto tratado, con mucha frecuencia, desde los primeros años del siglo XVI, en el arte de carácter popular, especialmente en la pintura sobre tabla. Estas obras, con carácter de exvoto, serán tratadas en un apartado dedicado a la religiosidad popular y el mar Mediterráneo a través de los tiempos (39).

Por el contrario, en las realizaciones artísticas de élite, fueron los dioses de la antigua mitología grecorromana quienes asumieron, desde entonces, el protagonismo de las escenas referidas al mar, rescatando, con un sentido meramente decorativo, en la mayoría de las ocasiones, todas las efigies que había legado la cultura antigua. Con el paso del tiempo, esta dicotomía -religiosidad y decorativismo- pudo llegar, incluso, a fusionarse en obras aisladas, porque, en definitiva, se trata de dos modos paralelos de rendir tributo al hecho sobrenatural, a la fuerza inconmensurable del mar. Tanto la miniatura gótica como la pintura sobre tabla ofrecen un panorama bastante notable del papel que los santos cristianos asumirían, a partir de entonces, como patronos de la marinería; sobre ello, hablaremos más detenidamente en el APENDICE IV de esta Tesis, dedicado, fundamentalmente, a la religiosidad popular mediterránea de raigambre clásica.

NOTAS:

1. El "Speculum Maius" es una verdadera enciclopedia que apareció ante sus contemporáneos como el máximo esfuerzo de la ciencia humana. Consta de cuatro libros: El Espejo de la Naturaleza, el Espejo de la Ciencia, el Espejo de la Moral, y el Espejo de la Historia.
2. Dante Alighieri (Florenia, 1265- Rávena, 1321). Actuó como un hombre del Renacimiento, descollando tanto en las funciones públicas como en la guerra. Perteneció al partido güelfo, y a la caída de éste Dante fue desterrado. En la nostalgia de su Florenia natal escribió *La Divina Comedia*, obra en la que se narran las visiones del poeta, acompañado por Virgilio, del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. El poema termina con la sublime visión trinitaria de Dante.
3. Según expresión reconocida, la Iglesia concibió la Catedral como un libro de piedra, como una interpretación plástica de las SUMMAE, de los SPECULA, y de las IMAGENES del mundo que caracterizaron la vida intelectual del siglo XIII. Las catedrales quedaban convertidas en auténticos resúmenes del Universo, donde se reflejan todas sus realidades.
4. 1346-1406.
5. Francesco Petrarcolo (Arezzo, 1302- Arquia, 1374). Poeta considerado como el padre del humanismo por sus importantes contribuciones a la filología latina, que demostró un gran amor por los clásicos. Además, su poesía en lengua vernácula, creó una escuela literaria distintiva, la lírica amorosa que habría de sustituir al "dulce estilo nuevo".
6. Identificado con Philippe de Vitry, obispo de Meaux, o bien con Chrestien Legonais, de Sainte-More.
7. De Boer, Ovidio moralizado, poema de comienzos del siglo XIV, publicado con arreglo a todos los manuscritos conocidos, Amsterdam, verh,d.Kon.Akad. van Vetensch, 1915-1938.
8. -Alegoría sobre Ovidio de Giovanni Virgilio (Wicksteed y Gardner, -Dante e Giovanni del Virgilio, Edimburgo, 1902).
-Moralia super Ovidii metamorphoses de Robert Holkot.
-Reductorium morale de Pierre Bersuire.
-Metamorphosis ovidiana moraliter explanata de Thomas Waleys.
-Allegoriae ed esposizioni delle metamorphosi de Giovanni dei Bonsogni.

9. -Comentario de Copenhague que acompaña uno de los manuscritos del Ovidio moralizado.
-Comentario que acompaña al Reductorium Morale de Pierre Bersuire; ambos citados por Seznec, J., *The Survival of the Pagan Gods*, Nueva York, 1953.
10. Seznec, J., op. cit., traducción castellana de Juan Aranzadi, Madrid, 1988.
11. Villain-Gandosí, C., *La Navire Medieval à travers les miniatures*, París, 1985.
12. Adhémar, J., "La Fontaine de Saint Denis", en *Revue Archeologique*, París, 1936 I, pp.224-232.
13. Después de la dispersión de las obras de Saint Denis, la fuente pasó al Museo de Artes, en 1794. Pero, hacia 1798 fue transportada a los Inválidos, donde debía decorar la explanada con el león de San Marcos. Este proyecto fue abandonado y en 1809, la fuente entró en el Museo de los Monumentos franceses de Lenoir. Seriamente dañada por estos transportes, la obra fue alzada en una de las salas contra un muro. En 1819 fue cedida al Louvre, en cuyos inventarios antiguos figura, pero aún hoy sigue en depósito en el Museo de Bellas Artes a causa de sus dimensiones (más de 12 metros de circunferencia), que la hacen bien difícil de situar.
14. Cfr.Capítulo III,I: láms. III,I,18-21 y III,I,35-39.
15. Cfr.Adhémar, J., *Influences Antiques dans l'Art du Moyen Age Français*, Londres, 1939.
16. Cfr. Villain-Gandosí, *La Navire Médiéval á travers les miniatures*, París, 1985.
17. Cfr. Villain-Gandosí, op.cit.
18. Cfr. Villain, Gandosi, op. cit.
19. Mateo Gómez, I., *Temas profanos en la Escultura Gótica Española. Las Sillerías de Coro*, Madrid, 1979, n.18.
20. Cfr. Catálogo de la Exposición "Reyes y Mecenas", Toledo, Museo de Santa Cruz, Marzo-Mayo 1992, n. 141.
21. En la Biblia de Souvigny también hay un escena con Jonás arrojado a la ballena; la iconografía del cetáceo es muy naturalista y se aleja de sus prototipos antiguos, razón por la que omitimos su descripción en el presente trabajo.
22. Iniciado por el príncipe Alfonso, hijo de Edward I.
23. Marle, R. van, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et a la Renaissance*, La Haya, 1932, p. 297.
24. Biblioteca Estense de Módena, Nardini Editore, Florencia, 1987, tav. XLI.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE)

25. "El mundo en 1375", en Revista GEO, n. 53, Junio 1991. Asimismo, una reproducción de dicho folio se expuso y publicó en el catálogo de la exposición "El legado científico Andalusí", Madrid, M.A.N., Abril-Junio de 1992.
26. Meiss, M./ Thomas, M., *The Rohan Master. A book of hours*, Nueva York, 1973.
27. Eörsi, A., *La pintura gótica internacional*, (traducido por Krisztina Zilahi, Budapest, 1978, n.5. 39.
28. Saxl, F., *A spiritual Enciclopediae of the latter Middle Age*, Londres, 1942.
29. Se puede advertir que estos motivos acuáticos vienen a ser una transposición medieval de los temas "nilóticos" que, surgidos en el helenismo alejandrino, habrían de tener un gran éxito en la Baja Antigüedad, e incluso en el Arte Copto.
30. Los Salvajes son personajes cubiertos de vello y armados que, en el mundo gótico solían servir de introductores en las fiestas (disfrazados) , y cuyas figuras se tomaron en la iconografía, de tal suerte que aparecen en las portadas de importantes edificios para dar la bienvenida a quienes a ellos acuden. Como han señalado algunos autores, los salvajes responden al contexto del hombre natural, antes de la caída. Cfr. Franco Mata, A., *Saber ver el gótico*, Ayuntamiento de Leganés, Museo Arqueológico Nacional, Leganés, 1987.
31. Eörsi, A., *La Pintura Gótica Internacional*, (traducido por Krisztina Zilahi), Budapest, 1984.
32. Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*
33. Porfirio, J. L., *Las Tentaciones*, Lisboa, 1989.
34. Suárez Quevedo, D., *Renacimiento y Manierismo en Europa*, Madrid, 1989.
35. Bax, D., *Beschrijving en pogig tot verklaring van het Tuin der onkuisheiddrieluik van Jeroen Bosch*, gevolgd kritiek op Fraenger, Amsterdam, 1956.
36. Bosing, W., *El Bosco, 1450 (?) - 1516. Entre el cielo y el Infierno*, Londres, 1973.
37. Bosing, W., op. cit. p. 60.
38. Cfr. Capítulo III,I,5 y APENDICE IV.
39. Cfr. APENDICE IV.

ABRIR TOMO II





ABRIR TOMO I

TOMO II

***LAS CULTURAS
ORIENTALES DEL
MEDITERRANEO EN
EL MEDIOEVO***

CAPITULO I: POSIDON Y EL "THIASOS" MARINO EN EL ARTE BIZANTINO.

1. Introducción.

Entre el mar de Mármara y el Cuerno de Oro, formando una península triangular en las orillas del Bósforo, se levantaba desde antiguo una colonia megarense llamada Bizancio (1); próspera durante mucho tiempo, se encontraba en franca decadencia en el siglo IV. El 11 de Mayo del 330, Constantino inauguró solememente la nueva capital del Imperio, edificada sobre el solar de dicha colonia. Bautizada con el nombre de su fundador, Constantinopla, habría de ser el nuevo foco urbano, la nueva "Urbs" desde la cual se controlarían los destinos del mundo durante varios lustros.

Los bárbaros se instalaron en Occidente y el gobierno imperial perdió, poco a poco, allí, la hegemonía de las provincias, antes de desaparecer en el 476. Sin embargo, Oriente consiguió mantener apartados a los bárbaros, afirmando su originalidad y su civilización. Los diez siglos de existencia del imperio bizantino supusieron no sólo una mera continuación del mundo clásico, sino también la creación de un auténtico estado medieval situado en la zona de contacto entre Europa y Asia, susceptible de influencias de diversa índole.

Con Justiniano (2), fracasaron los sucesivos intentos de restauración imperial, pero, hablar de su reinado supone hacerlo también de unos años de esplendor cultural para la cuenca oriental del Mediterráneo. En efecto, la capacidad de creación y la originalidad del período se manifestaron, fundamentalmente en el arte. El Arte Bizantino partió de unos postulados

artísticos clásicos, que fueron transformados de modo fructífero; a las formas naturalistas del arte helenístico y romano se sucedieron una abstracción plana y una rigurosa frontalidad bidimensional; dicho de otro modo: la "imagen conceptual" sustituyó a la "imagen natural". Uno de los puntos donde el arte bizantino se distancia más del arte de la antigüedad clásica es en el hecho de que no tuvo función estética en sí misma, sino que vivía en la conciencia de lo trascendente, porque "la belleza, se encuentre donde se encuentre, es parte de la verdad"(3). A pesar de su clasicismo, el arte bizantino intentaba apartarse de la Antigüedad, valorando las imágenes desde la óptica de la Teología.

Durante el siglo VII asistimos a un período de aridez cultural, en contraste con el esplendor de la época justiniana. La esterilidad del arte y la literatura estaba condicionada por hechos de índole política. El Imperio había perdido su posición de gran potencia mundial, pero alcanzó una conciencia cultural griega y confesión ortodoxa, que habrían de ser factores decisivos para su capacidad de resistencia frente al Islam. Entre el 717 y el 842 el Imperio bizantino se vio envuelto en una apasionada polémica acerca del uso de las imágenes en el culto religioso, hasta que en el 843 las imágenes fueron definitivamente reconocidas como parte integrante del culto ortodoxo.

Bajo la dinastía Macedónica (4) Bizancio volvió a tener un prestigio exterior muy significativo. En primer lugar se consolidó la política interna, que dejó lugar a un gran apogeo a nivel cultural. Constantino VII (5) fue un importante hombre de Estado sin el cual el "Renacimiento macedónico" no hubiera sido posible. La antigua mitología, historia, filosofía y literatura, fueron objeto de profundo estudio, procediéndose a la recompilación del saber en obras de carácter enciclopédico. Al mismo tiempo, afloraron temas del arte griego y romano en numerosas creaciones artísticas.

Tras la crisis iconoclasta, la pintura y el mosaico se utilizaron de nuevo, como indispensables complementos ornamentales. La miniatura adquirió una

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

excepcional importancia durante este período; en ella se refleja la sujeción a los modelos helenísticos y clásicos, de tal modo que algunas miniaturas parecen auténticas copias de manuscritos antiguos. Todas las manifestaciones artísticas de este momento dejan traslucir la admiración que hombres y artistas sentían hacia la mitología y la literatura clásicas. A mediados del siglo X, la cultura y la vida espiritual bizantinas habían rebasado sus fronteras y su influencia se dejó sentir, notablemente, en el exterior.

Cuando Basilio II murió, en el año 1025, el Imperio se encontraba en el punto culminante de su poderío, situación que sus sucesores no pudieron mantener; la dinastía macedónica fue sustituida por la de los Comneno (6), quienes dotaron al Imperio de un gran esplendor a todos los niveles. Las Bellas Artes de la época de los Comneno, hasta el siglo XII, se manifestaron como símbolo de renovación del clasicismo macedónico, cerrado en sí mismo. El arte macedónico evolucionó después hacia un estilo solemne, elevado, de honda religiosidad y formas delicadas.

Un Imperio tan brillante hallaría su declive en el siglo XIII (7). Miguel VIII Paleólogo (8) devolvió la perdida ciudad de Constantinopla a los bizantinos (1261), tras la caída ante las hordas turcas, pero, las constantes amenazas contra el Imperio no cesaron, pese a todos los intentos de Restauración. Bajo su sucesor, Andrónico II, las artes y las ciencias fueron testigos de un notable renacimiento. Es una paradoja en la historia bizantina que la decadencia material del Imperio, en el siglo XIV, fuera acompañada de un renacimiento de la literatura, la cultura y el Arte.

Tanto el renacimiento artístico como el literario discurrieron de forma paralela, impulsados por la idea de la que se sentían orgullosos, mantener el monopolio de la sabiduría helénica. Esta identificación de lo bizantino con lo griego era comprensible en un momento en el que el Imperio se veía rápidamente reducido a sus provincias específicamente griegas. Gracias a la vitalidad de la

Iglesia -factor común en los países ortodoxos-, las influencias artísticas y culturales bizantinas se extendieron, durante este período, a Serbia, Bulgaria, Rumanía y Rusia. El año 1354 supone un punto determinante en la historia del Imperio bizantino, ya que en él se produjo el primer asentamiento permanente de los turcos en Europa y la abdicación de Juan V Paleólogo, el único hombre que hubiera sido capaz de aportar soluciones satisfactorias a la profunda crisis imperial.

La transformación del mundo bizantino en otomano duró un siglo, en el que ya nada pudo detener la avanzada turca. Después de 1453, sin embargo, todavía se mantuvieron vivos algunos ecos de ese arte secular bizantino, en focos aislados, que resuenan como el canto del cisne de un gran Imperio caído. Tradicionalmente se estructura el estudio del Arte Bizantino mediante la consabida división en tres períodos, las tres Edades de Oro, que se corresponden con los momentos esplendorosos de la civilización en Bizancio:

- 1) El siglo de Justiniano.
- 2) El Renacimiento macedónico y la dinastía de los Comneno.
- 3) Un período final en el que la influencia bizantina se deja sentir, después de 1453, en otras zonas (Balcanes, Rusia...).

Atendiendo a esta división clásica, el presente capítulo establecerá tres grandes apartados en los que se estudiarán, de forma aislada, cada una de las manifestaciones artísticas cuya iconografía se relacione con el mundo mítico del mar.

2. Posidón y el thíasos marino en el Arte Bizantino de los siglos V al VII.

Durante los primeros siglos de su existencia, el arte bizantino se bifurcó, desde el punto de vista iconográfico, en una doble vertiente: por un lado, emuló y repitió fórmulas antiguas, estereotipando los modelos, mientras que por otro

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

tuvo que aventurarse a establecer unos presupuestos temáticos que resultasen apropiados para la propaganda del Emperador y de la Iglesia. Las primeras reglas estilísticas que emplearon los artistas bizantinos fueron las heredadas de la tradición helenístico-romana. Partiendo, por tanto, de un concepto naturalista de la realidad, su andadura habría de desviarse pronto hacia las sendas del conceptualismo y el simbolismo. Resulta interesante observar cómo en aquellas representaciones artísticas de carácter religioso o de propaganda del Estado se utilizaron una serie de formulismos cada vez más alejados de los patrones de tradición helenística (9), mientras que en las obras de arte cuya temática estaba en relación directa con el mundo de la Antigüedad (mitología), generalmente, se mantuvieron, hasta fecha mucho más avanzada, el naturalismo, la jugosidad formal, e incluso el canon de proporciones que había pertenecido a los artistas y artesanos de la sociedad grecorromana. Forma y contenido se hermanaron, en tales casos, para emular el arte del pasado, si bien en contadas excepciones, la iconografía pagana tuvo que adaptarse al estilo hierático, frontal y bidimensional impuesto por Bizancio.

Posidón, el Océano, las nereidas, los monstruos del mar, los tritones, el río Jordán, y muchos de los seres míticos que conformaban la antigua iconografía fabulosa de mares y ríos, hicieron su aparición, en Bizancio, para ornar marfiles, relieves arquitectónicos, mosaicos, objetos de metal, o miniaturas, entre los siglos V y VII de nuestra era. Es decir, que su presencia se manifiesta en las llamadas Artes Decorativas o Industriales, razón por la cual el análisis de los vestigios de los temas marinos se inicia, en este caso, por el arte del mosaico, que es donde aparece con más profusión y riqueza, para pasar, a continuación, al de la pintura, miniatura, marfiles, metalistería, etc...

a. Mosaicos

El brillante despliegue de temática mitológica utilizado por los mosaístas del mundo romano quedó bruscamente paralizado con la situación de profunda

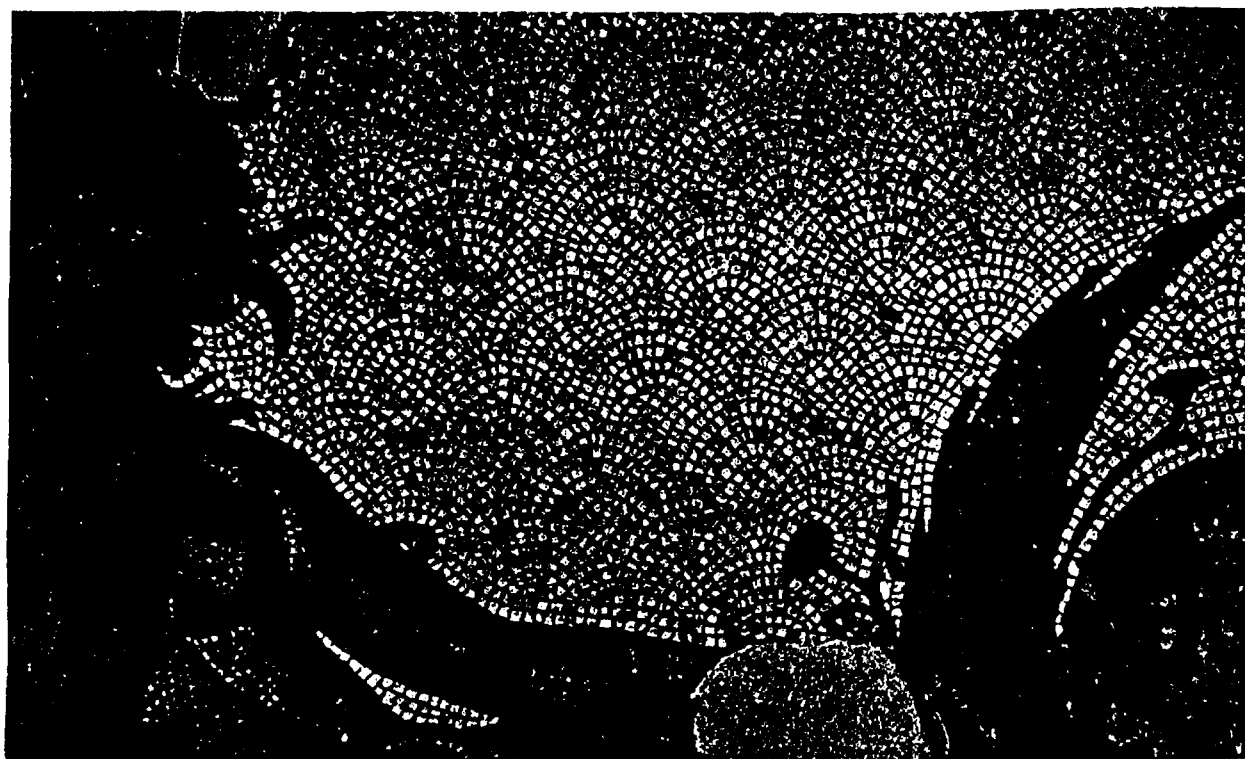
decadencia general que se hacía patente en todos los órdenes a finales del siglo IV. Bizancio, como digna heredera artística de Roma, elevó la técnica musivaria a un grado realmente excelso, pero, la temática preferente para estas realizaciones experimentó un viraje completo: los asuntos de la antigua mitología fueron sustituidos, en la mayoría de los casos, por escenas religiosas plenas de contenido simbólico, y, en menor medida, por representaciones de carácter cortesano.

Tal vez la obra más representativa al respecto sea el Mosaico del Gran Palacio de Constantinopla (10), cuya cronología ha sido establecida en los primeros años del siglo V de la era cristiana, en el reinado de Teodosio (408-450). El mosaico consiste en un campo central, con triple borde. En parte destrozado, y sólo parcialmente sacado a la luz, las evidencias arqueológicas ofrecen un ejemplar en el que han sido representados motivos mitológicos, escenas de la vida en el campo, gentes ocupadas en sus labores estacionales, con su humor rústico o su bucólico disfrute de la naturaleza.

El grupo mitológico es, sorprendentemente, pequeño. En él se incluyen escenas de Belerofonte (11), una procesión báquica, y otros motivos, entre los que destaca una ninfa reclinada (f. III,I, 1). Su estado de conservación es bastante deficiente para permitir un juicio preciso sobre su significado, aunque parece probable que fuera una personificación del agua o de la fecundidad en general, si bien no se puede descartar la opción de que se trate de un simple motivo decorativo. En el borde del pavimento ha sobrevivido al tiempo un hermoso maskarón de Océano (f.III,I,2), representado admirablemente entre roleos de acantos y motivos vegetales. Con su genuino gesto y esas hojas acuáticas que le sirven de flotante cabellera, esta máscara resulta similar a las que, con el mismo motivo, adornaban mosaicos pavimentales en Africa del Norte durante el siglo IV, si bien, en esta ocasión, parece haber perdido toda la significación mítica para convertirse en un vistoso motivo decorativo, ya que no existe ninguna alusión adicional a los dominios submarinos.



f.III,I,2. Mosaico pavimental. Constanti-
nopla, Gran Palacio. Principios del S. V
d.c. Océano.



f.III,I,1. Mosaico pavimental. Constanti-
nopla, Gran Palacio. Principios del S. V
d.c. Ninfa reclinada.

A partir del siglo VI se puede apreciar cómo junto a las representaciones marinas relacionadas con los viejos repertorios clásicos, se perfila, como futuro protagonista de múltiples escenas, el propio Jesucristo que, lentamente, irá asumiendo el papel de Señor de las Aguas y de los Mares. Su apostolado entre pescadores, su capacidad milagrosa de andar sobre el mar, etc., fueron las excusas propiciatorias para liberar la piedad marinera de sus ataduras paganas. Muestra de todo ello es uno de los pasajes representados en los espléndidos mosaicos vítreos de la Iglesia de San Apolinar el Nuevo, en Rávena, realizados en la primera mitad del siglo VI. En el fragmento al que nos referimos aparece representada la vocación de Pedro y Andrés, los humildes pescadores de Galilea que, atentos a la llamada del maestro, echan sus redes al mar con la esperanza de sacar una abundante pesca, aún no conscientes de los designios divinos que les convertirían en pescadores de hombres (lám. II,I,9).

Como contrapartida al nuevo lenguaje expreso en el mosaico de San Apolinar el Nuevo, las viejas corrientes iconográficas cristalizan, rebeldes, en representaciones tan expresivas como la del mosaico pavimental de la Basílica de los Santos Apóstoles de Madaba (Jordania), fechada en el año 578, en el que el Mar, la Tálassa (ΘΑΛΑССΑ) mediterránea aparece representada como una mujer cuyo busto emerge del mar y que, por regla general, sostiene un remo como atributo iconográfico distintivo. El modelo que inspiró a los artistas de Bizancio fue, sin duda, suministrado por las representaciones musivarias romanas en las que la protagonista mítica femenina era la Oceánide Tetis, habitualmente emergiendo del mar y sosteniendo, asimismo, un remo en su mano. El éxito de la citada personificación fue grande en la Segunda Edad de Oro del Arte bizantino, como más adelante se comprobará.

Tálassa surge de la rizada superficie, sosteniendo un remo y acompañada de un cortejo de delfines, otros peces, un pequeño pulpo y el mítico "Ketos" marino de la tradición clásica, cuya silueta se caracteriza por fauces abiertas y orejas de cánido. La actitud de Tálassa es mayestática, y de sus ojos emana un

infinito poder sobrenatural que la convierte en diosa de primer rango, semejante a una Virgen. Su rostro está tratado con esa espiritualización que late en las obras bizantinas de índole religiosa, pleno de serenidad y acorde a las más rígidas normas iconométricas entonces. Con su mano derecha realiza un gesto de bendición o de protección para los navegantes, del mismo modo que lo pudiera hacer una **Panagia** protectora de sus fieles. Rodeando el doble círculo que sirve de marco a la "Señora del Mar" (2,20 m. diámetro), puede leerse una inscripción dedicatoria en mayúsculas que ofrece los nombres de los tres donantes y del mosaísta: **K(YPI)E Θ(EE) O ΠΟΙΗCΑC TON ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΓΗΝ ΔΟC ΖΩΗΝ ΑΝΑCΤΑCΙΩ ΚΑΙ ΘΩΜΑ ΚΑΙ ΘΕΟΔΩΡΑΚ(ΑΙ) CΑΛΑΜΑΝΙΟΥ ΨΗΦΩ(ΤΟΥ)** (Señor Dios, Creador del Cielo y de la Tierra, da vida a Tomás, a Anastasio y al pequeño Teodoro, del mosaico de Salamanios) (lám.III,1,1).

La composición evidencia claramente el influjo de algunos mosaicos romanos de los siglos III y IV, pero, en esta ocasión no ocupa el fondo de unas termas, como había sido frecuente, sino el centro del pavimento rectangular de la basílica, decorado además con flores y frutos y toda suerte de motivos decorativos dispuestos con rigurosa simetría compositiva. La calidad técnica de la obra hace pensar en la ancestral tradición mosaica de Madaba, conocida como "la ciudad de los mosaicos", una ciudad descolante en la provincia romana de Arabia, desde los tiempos de los Antoninos, que alcanzaría su cénit artístico en el reinado de Justiniano (527-565)(12).

b. Marfiles.

El trabajo del marfil se remonta a los albores de la humanidad. En Roma, desde el siglo III su uso se había hecho imprescindible; entre las obras más sobresalientes de la producción eburnea, desde el siglo IV, destacan los dípticos destinados a servir de recordatorio de algún acontecimiento de la vida oficial, regalados a los familiares o amigos asistentes al acto conmemorativo. El díptico

consta de dos hojas de marfil, unidas mediante bisagras, a modo de libro; sobre sus hojas se representaban, en relieve, escenas de temática alusiva al nombramiento consular, de tipo lúdico, mitológico, y más excepcionalmente, religioso o simbólico; las composiciones se completaban con la policromía, e incluso con el dorado para las ocasiones más solemnes.

Existieron dos importantes grupos de producción de dípticos: el occidental y el oriental. El primero de ellos, con talleres importantes en Roma, Milán, Rávena, Tréveris y Arlés, se distinguió especialmente en el siglo V, mientras que el grupo oriental, o griego, cuyos centros de producción más importantes se establecieron en Constantinopla, tuvo su apogeo en el siglo VI.

Entre los años 420 y 450 se realizó el llamado "Díptico de Helios y Selene" (Sens, Biblioteca Municipal, Ms.46)(lám. III, I,2), obra de procedencia debatida (Egipto o Italia), y de finalidad incógnita, que es un buen ejemplo de marfil protobizantino. Sus paneles se recubren con un exuberante despliegue de dioses y diosas que asisten a la "Recogida del Vino y del Aceite". A imitación del estilo alejandrino, estos dioses aparecen como personificaciones de todos los elementos esenciales de las fuerzas de la naturaleza.

La figura de Helios (13) domina el panel izquierdo, emergiendo del mundo de las sombras, al amanecer, en su carro, conducido por centauros, sobre un mar donde nadan tres figuras de tritones. La iconografía de esta escena revela claramente la influencia de los temas dionisiacos, ya que Helios sostiene un tirso en su mano izquierda y un cántaro en la derecha; le acompaña un sátiro que le sirve de apoyo, e incluso, los centauros transportan cántaros llenos de vino. En la mitad superior, un jinete, precedido por un sátiro que sopla una caracola, representa, probablemente, a Dionisos triunfante; el techo del panel está ocupado por el clásico tema del pisado de la uva en el la elaboración del vino. Esta asociación de Helios-Apolo y los ritos dionisiacos formó la base de la poesía

órfica, especialmente en la dedicada al pecado, a la enfermedad, a la muerte y al rescate final del demonio gracias a la intervención divina (14).

En la parte inferior de la placa aparece el mar, sobre cuyas agitadas aguas nadan tres figuras de tritones, un delfín y un pez (lám.III,I,3). La figura central es un tritón barbado que sostiene un pez y una pequeña sierpe marina con sus manos; su rostro es el de un hombre ya maduro, y sobre sus sienes destacan unas potentes pinzas de cangrejo ("chelai") que le confieren rango de honor en la superficie oceánica. Bajo su cintura, un detallado faldellín vegetal sirve de transición a su enroscada extremidad pisciforme, cuyo remate queda inmerso en las profundidades.

A la izquierda del mencionado ser, y encabezando este cortejo marino, un tritón, más joven e imberbe, levanta su brazo derecho en señal de pleitesía al dios Helios, que emerge de las aguas, mientras sostiene con su brazo izquierdo una torsa y alargada caracola. Su cuerpo humano, desnudo, revela un estudio anatómico bastante cuidado, cuyo modelado resulta netamente plástico; tras la cintura volvemos a contemplar un faldellín vegetal que, en esta ocasión, flota en las aguas, bajo las que ha quedado completamente sumergida la cola pisciforme. Para completar esta magnífica triada de dioses marinos, una tritonisa (?) vista de perfil, sostiene un remo con sus manos en actitud de navegación. La posición inclinada de su cabeza, su torso, y la curvatura de su cola marina de remate tripétalo, evocan prototipos conocidos en el arte clásico.

Las actitudes de las tres figuras, así como las de los peces que las acompañan y la ondulación general que señalan las olas, ponen ante nuestros ojos una composición plena de dinamismo y vitalidad, capaz de captar incluso el movimiento instantáneo, como revela un delfín saltarín cuyo cuerpo aparece medio sumergido en el agua. Si iconografía estaría llamada a convertirse en un prototipo modélico, como demuestra una placa de marfil realizada en el siglo IX,

que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (lám.III,I,4), y sobre la que más adelante volveremos.

Un análogo marco cósmico de referencia (tierra, mar y aire) sirve de escenario al otro panel del díptico, protagonizado, esta vez, por la Luna, la diosa Selene (15), personificada como una "aura velificans" cuyo carro es conducido por dos grandes toros y vuela sobre Tetis (16) o Tálassa, divinidad marina que se recuesta sobre las aguas. La fórmula ambiental del nacimiento y la puesta del día, personificados por Helios y Selene fue mil veces repetida en el mundo clásico, sobre todo desde que la inmortalizó Fidias en el Frontón Oriental del Partenón. Lo que sorprende, en este caso, es que el carro de Selene adopte aquí una dirección ascendente, cuando lo normal es que fuera en sentido descendente, para significar el fin de la noche; este detalle pone de manifiesto las irregularidades cometidas por las repetidas copias de los repertorios iconográficos en los distintos talleres artesanos.

Los toros del carro de Selene son guiados por un demonio cornudo que sostiene en su mano izquierda las riendas, y, en la derecha, una caracola. Otro pequeño y extraño ser aparece representado junto a Selene (situado encima de la testuz de los animales): su cabeza y patas delanteras son análogas a las de las cabras, pero sus extremidades inferiores son anguipedas, enroscadas, y rematan en forma de creciente lunar. Junto a esta singular "cabra marina", una mujer desnuda, en pie, sostiene en alto con su mano lo que podría ser una bandeja de ofrendas. Por encima de ella, aparecen dos personajes en actitud de descanso, flanqueados por olivos. La escena se completa con las figuras de un Eros alado, que llena un recipiente con el oleoso líquido vertido desde el olivo, y con una casi diminuta figura de Afrodita, desnuda, dentro de su venera.

La superficie acuática que muestra la zona inferior del panel está ocupada por Tetis (16) (o Tálassa) y diferentes criaturas marinas (lám.III,I,5). La gran diosa del Océano aparece recostada, sosteniendo con sus manos una enorme langosta,

perfectamente articulada, y lo que parece ser una sierpe del mar. El gesto de su faz resulta algo duro, y, sin embargo, el modelado de su cuerpo desnudo ha sido tratado con extrema delicadeza, al igual que el manto que cubre sus piernas, que forma múltiples y menudos pliegues. Al lado de la diosa se pueden contemplar peces de diferentes especies y animales míticos, como un "Ketos" de sinuosa cola y amenazantes fauces, y otros dos seres marinos, tal vez con el rango de geniecillos, vistos de perfil, de rostro que podríamos calificar como "humanoide", cuerpo y extremidad pisciforme, cuya iconografía no parece haber tomado como modelo de inspiración las fuentes clásicas. Su iconografía se habría de recrear, de modo idéntico en otras obras de marfil, varios siglos más tarde, como demuestra, asimismo, la placa del museo madrileño a la que acabamos de hacer referencia (lám.III,I,4)

En opinión de algunos autores (17), pudiera ser que ambos paneles representaran el cosmos purificado por la presencia de Dionisos, dado que dos criaturas divinas (Helios y Selene) ascienden desde el mar universal (el mar de Tetis), para aparecer en la Tierra, que, probablemente sea el símbolo del Paraíso.

A fines del siglo V o principios del VI se fecha un díptico consular, realizado probablemente en Murano, que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Rávena (lám.III,I,6). Los relieves de la hoja de marfil aparecen divididos en recuadros: en la parte alta, dos ángeles sostienen un clípeo con la cruz, en el centro, la escena relativa al nombramiento consular, rodeada por otras cuatro escenas de la vida de Cristo. Bajo la escena central, los tres hebreos en el horno, y, en la zona inferior, el ciclo de Jonás. Las escenas relativas a Jonás se inician en el margen derecho, donde este personaje es arrojado por sus compañeros desde un barco de proa curva, a un gran monstruo de las profundidades. Es este último un ser de potente y sinuosa cola anguipeda, cuyas abiertas fauces son semejantes a las de un cocodrilo. A la izquierda, un ángel enviado por Dios sorprende a Jonás en su descanso, bajo la calabacera, escena en la que se le ha representado, curiosamente, sobre el lomo de un "Ketos" marino

semejante al anteriormente descrito, hecho poco habitual en la iconografía de este episodio bíblico y cuya explicación debe de ser aclarar la identidad del personaje, e insistir sobre su Resurrección. En esta segunda representación del monstruo marino se han señalado, de modo más preciso, las orejas de lobo que caracterizan, por regla general, al fabuloso "Ketos", y su cola se ha enrollado, en el extremo, formando un serpentón que, asimismo, suele ser frecuente en sus representaciones.

Otro tema abordado con cierta periodicidad en los marfiles bizantinos de esta primera fase del Imperio fue el Bautismo de Cristo en el Jordán. Hacia el año 550 se realizaba, en marfil, la Cátedra del Obispo Maximiano, trono pontifical que posee una gran importancia artística, tanto por su tamaño como por la excelente calidad de sus relieves. Conservada actualmente en el Museo Arzobispal de Rávena, su procedencia ha sido objeto de acalorados debates, ya que presenta influencias diversas: de Alejandría, (por la temática de los costados, en los que se narra la historia de José en diez escenas), del arte sirio copto (sobre todo en las cenefas ornamentales), y de Constantinopla (en el estilo y técnica de figuras y escenas). Sin embargo, no se puede descartar la posibilidad de que artistas orientales trabajasen en algún taller establecido en Rávena, ciudad donde apareció la obra, o que los artistas italianos imitasen, deliberadamente, las formas y modelos de Oriente.

Algunos de los paneles que decoraban la obra se han perdido, pero entre los subsistentes, en la parte trasera del trono, resta todavía hoy aquel en el que se representó el Bautismo de Cristo (18) (lám.III,I,7). Un San Juan Bautista de tamaño gigantesco, acompañado por la Paloma del Espíritu, y asistido por dos ángeles, posa su mano sobre la cabeza de un Cristo imberbe, sumergido en las aguas hasta la cintura. Una figura inquieta, vista de espaldas, como en actitud de huir, personifica, a la manera antigua, al río Jordán, cuyo caudal sale raudo de un ánfora volcada junto a su genio. Como paralelo iconográfico de este relieve eburneo, destacamos un relieve, realizado en piedra, sobre un tambor de columna,

en el siglo V a.C., que conserva en la actualidad el Museo Arqueológico de Estambul (19), de tratamiento análogo.

El Museo de Bellas Artes de Lyon conserva una placa ebúrneas que, posiblemente, perteneció a un díptico realizado en el siglo VII (lám.III,I,8); podemos ver en ella, nuevamente, el tema del Bautismo tratado con absoluta originalidad. Dos bustos coronados con los atributos del sol y la luna, y con las respectivas esferas solares en la mano, ocupan los márgenes superiores de la composición; entre ellos, se sitúa la monumental efigie de San Juan Bautista que, barbado y vestido con túnica talar, ha sido dotado de una importancia jerárquica extrema. Cristo, desnudo e imberbe, aparece de pie sobre las aguas del río Jordán, cuyo cauce ha sido meticulosamente delimitado, y sobre su cabeza, junto a la tosca mano del Bautista, ha sido representada la Paloma del Espíritu Santo.

Desde el fondo de las aguas sale a la superficie el torso y la cabeza de la personificación del río, que con el gesto de su mano parece regular el caudal que mana de un amplio cántaro volcado, sobre el cual, él mismo apoya su codo y brazo izquierdo. Merece ser destacado el hecho de que su cabeza, provista de abundante cabellera, ostenta dos cuernos de langosta o crustáceo, atributo iconográfico que en el mundo clásico había sido exclusivo del Océano, el Padre de todos los ríos de la tierra.

Como se ha podido vislumbrar, la iconografía de esta obra resulta todavía muy cercana al mundo grecorromano y, sin embargo, el tratamiento estilístico corresponde a una fase de profunda decadencia artística, en la que ya no cabe hablar de armonía compositiva, de naturalismo o de belleza formal. En este sentido, es de advertir que la figura más alejada del arte clásico es la del Bautista, de facciones toscas, modelado esquemático y notables desproporciones anatómicas, tal vez por ser esta la imagen para cuya realización el artista bizantino no poseía repertorios del clasicismo. En las restantes figuras, en cambio, bajo los caracteres propios de un estilo ya decadente, se pueden aún vislumbrar

ecos antiguos que suavizan ese expresionismo manifiesto en el Bautista, y que vienen a demostrar el hecho de que los artesanos seguían empleando repertorios seriados para elaborar sus obras.

c. Artes del Metal.

Dentro de la producción de las artes industriales de la Primera Edad de Oro bizantina, destacan los trabajos en metal, oro y plata fundamentalmente. En el siglo V de nuestra era puede fecharse la obra conocida como "Anfora Conçesti" del Museo del Ermitage (San Petersburgo), procedente de la región del Mar Negro, y realizada en plata dorada (lám. III,I,9). La decoración del recipiente está dividida en tres registros señalizados mediante molduras torqueadas; la labor del repujado de toda esta decoración se detalla y se acentúa con la aplicación de dorado, y se completa con incisiones y grabado de líneas. Las tres zonas de la decoración figurada se refieren a la cinegética, la amazonomaquia y al mar. Las criaturas marinas que ocupan la banda inferior de la vasija son tres nereidas montadas sobre sendos monstruos marinos, en una abreviación del "thíasos" clásico. Los monstruos del mar que sirven de cabalgadura a estas tres delicadas hijas de Nereo son seres fantásticos e híbridos, como es habitual: un hipocampo, un león marino, y un ser que resulta un macho cabrío anguípedo.

A principios del siglo VI corresponde un recipiente argénteo en forma de escudilla, encontrado en Perm (Montes Urales) en 1859 (San Petersburgo, Museo del Ermitage) (lám.III,I,10). La obra, de pulcra ejecución, presenta diversos temas realizados a base de labores de repujado e incisiones: el borde exterior está decorado con un paisaje nilótico que incluye cocodrilos, pájaros y plantas acuáticas; el medallón central muestra un indicador de nivel de agua del Nilo - un Nilómetro-, que está siendo revisado por dos figuras, rodeado por pájaros, peces y plantas. Sobre el asa del plato, el artista ha utilizado como motivo de

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

decoración una figura de Neptuno, de pie, que sostiene con sus manos el tridente y un pez, y apoya su pierna izquierda sobre el lomo de un pequeño delfín situado a sus pies. El modelo iconográfico de este Neptuno hay que buscarlo en el arte helenístico, como demuestran obras tales como, por ejemplo, el famoso Neptuno de Porto d'Anzio, del Museo Lateranense de Roma.

En la misma línea iconográfica se sitúa otro recipiente en forma de escudilla, realizado en plata dorada, en la primera mitad del siglo VI (lám.III,I,9), procedente del Cabo Chenoua (Argelia)(París, Museo del Louvre). Muy bien conservado, el ejemplar muestra aún restos de su dorado original, y presenta como tema de decoración el reino de Posidón-Neptuno. El exterior del cuenco está decorado con relieves de pescadores y criaturas marinas, mientras que sobre el asa se yergue, majestuosa, la efigie de Posidón-Neptuno, de pie, sosteniendo el tridente entre sus brazos y apoyando uno de sus pies sobre la cola de un delfín. Bajo la figura del dios marino, una venera constituye el eje de simetría en torno al cual se disponen sendos delfines y otros seres del mar.

Otra escudilla de similar diseño e iconografía puede contemplarse, asimismo, en el Museo del Ermitage (San Petersburgo)(20). Recipientes de este tipo, frecuentemente llamados sartenes o cacerolas, han sido identificados con las "trullae", vasijas o cucharones para sacar comida y bebida a las que se refieren los textos antiguos, que en muchos casos se destinaban a uso religioso. Posidón-Neptuno se alza en pie sobre un delfín que le sirve de apoyo; es un personaje barbado, de aspecto maduro, que sostiene con sus manos el tridente (clavado en el suelo) y un pez. Nuevamente una venera marca la axialidad que domina a las restantes criaturas marinas representadas: delfines y prótomos de cabra.

Nereidas cabalgando sobre monstruos marinos constituyen el tema principal de la decoración de un hermoso aguamanil de plata realizado en la región de Perm (Urales) hacia el año 650 d.C., que se conserva hoy en el Museo del Ermitage de San Petersburgo (lám. III,I,12). El aguamanil se asienta sobre un pie

truncopiramidal y, en sus lados mayores, encerradas en un medallón, sendas figuras de nereidas, cabalgan, vueltas de espaldas al espectador, sobre fantásticos monstruos marinos de detallado cuerpo y extremidad enroscada. Dichas nereidas poseen una apariencia completamente clásica, derivada de la más pura tradición helenística, de anatomía bien modelada. Entre estos medallones, representaciones de peces, pájaros, y conchas, se arreglan de forma rítmica y armoniosa.

Pasando de las artes industriales del metal a la orfebrería propiamente dicha, también en estas refinadas piezas, los artistas bizantinos dejaron huellas de la iconografía de los seres míticos del mar, como demuestra un medallón aúreo del siglo VII (Washington, Dumbarton Oaks Coll.), procedente de Lambosa (cerca de Chipre). El colgante presenta en su reverso la escena del Bautismo de Cristo (lám. III,I,11). El Bautista, la Paloma del Espíritu Santo, Cristo y dos ángeles asistentes son las figuras principales de la composición, bajo las que se ha representado la personificación del río Jordán entre dos nereidas.

Dichos seres acuáticos resultan extraños y ajenos a los modelos iconográficos del pasado: sus cuerpos humanos surgen de caracolas marinas y en sus manos ostentan atributos alusivos al medio acuático al que pertenecen. En algunas representaciones realizadas durante los siglos del gótico, se puede advertir la presencia de seres análogos a los que aquí aparecen, sin duda, por influencia de estos modelos orientales (21).

2. Posidón y el "thíasos" marino en el arte bizantino desde el siglo XI al siglo XIV.

En el año 843 los teólogos bizantinos decretaron la vuelta a las representaciones figuradas para el culto. Dicha decisión hizo que la pintura, el mosaico y las artes menores resurgieran lentamente. Como se ha señalado en líneas precedentes, todas las manifestaciones culturales de Bizancio, en su

Segunda Edad de Oro, testimonian la notable influencia ejercida por el clasicismo y el mundo helenístico, cuyos modelos se imitaron, en ocasiones, de forma fidedigna.

Por lo que respecta a la iconografía de los seres míticos del mar, la influencia de la Antigüedad se hace bien patente. En primer lugar hay que señalar que la personificación del mar, ΘΑΛΑΚΑ, forjada en el siglo VI, adquiere durante este período, un protagonismo notorio. Su iconografía queda ahora definitivamente fijada: bien como una nereida portadora del "aura velificans" y remo, como sucede habitualmente cuando aparece en las escenas de "la Travesía del Mar Rojo" (Erithra Thalassa), o bien como una figura, generalmente femenina, que cabalga sobre un terrible monstruo de las profundidades y ostenta remo y pequeño barco. Por regla general, esta última versión iconográfica citada suele aparecer en las escenas del Juicio Final donde, siguiendo el pasaje apocalíptico "Devolvió el mar los muertos que tenía en su seno..." (Apocalipsis 20, 13), para que fueran juzgados según sus obras.

De forma más excepcional, una figura masculina puede personificar al mar, e incluso cabalgar sobre veloces hipocampos, como antaño lo hiciera el gran Posidón helénico. Dicha personificación masculina del mar se hace frecuente en las escenas del Bautismo de Cristo en el Jordán, donde, al lado de la habitual personificación pagana del río se puede contemplar, en ocasiones, la presencia de otro ser montado sobre un monstruo marino, de apariencia similar a la que presentaba el mar -o el Océano- en el mundo prerrománico.

Como se ha señalado, es frecuente que el río Jordán aparezca efigiado "a la antigua", como una figura inmersa en el fondo de las aguas que porta un cántaro de agua manante. Suele ser de pequeño tamaño, dada la perspectiva jerárquica de las representaciones; por lo general, aparece sentado o recostado sobre el fondo, desde donde suele dirigir la mirada a lo alto, a Cristo, quien le bendice y purifica con su sagrada presencia, aunque en ocasiones huye de modo repentino,

señalándose así la definitiva victoria de Cristo sobre las fuerzas primigenias de la Naturaleza. Siguiendo palabras de Paul Evdokimov (22), en un idiomelo de la fiesta de la Natividad o el Bautismo el Señor dice al Bautista: "Profeta, ven a bautizarme... Tengo prisa en hacer perecer al enemigo escondido en las aguas, el príncipe de las tinieblas, para liberar al mundo de sus redes otorgándole la vida eterna". Entrando en el Jordán, el Señor purifica las aguas : "Hoy las aguas del Jordán se han vuelto remedio y todas las criaturas son regadas por olas místicas (oración de San Sofronio), y todo el Universo recibe su santificación. El agua cambia de significado: antes imagen de la muerte (diluvio), es ahora "la fuente de la vida" (Apocalipsis 21,6;Juan 4, 14).

A los pies del Señor aparecen habitualmente las personificaciones del Jordán y del mar, que son ilustración de los textos veterotestamentarios que forman parte del oficio litúrgico: "Vióle el mar y huyó, y el Jordán se echó para atrás" (Salmo 114,3). Además de estas personificaciones citadas, el arte bizantino dejó traslucir también las influencias de la Antigüedad -y los contactos con el arte occidental contemporáneo-, de forma más excepcional, cuando la ballena a la que fue arrojada Jonás aparece bajo el aspecto de un "Ketos" antiguo.

Mención especial merecen, al respecto, los marfiles de esta época, porque siendo obras más alejadas del espíritu religioso, en ellos se recoge, de forma más nítida, ese inmenso apego y respeto al pasado y al clasicismo, cuyos prototipos se recrean al pie de la letra como meros repertorios iconográficos de carácter esencialmente decorativo. Hipocampos, nereidas, tritones y otros componentes del thíasos marino campean en los relieves ebúrneos como muestra fehaciente de que dichos repertorios nunca desaparecieron en la mente de los talleres de los artistas.

a. Mosaicos

El arte del mosaico resultaba el más adecuado para lograr el objetivo primordial del arte bizantino: la magnificencia y la expresividad; éstas, podían conseguirse debido al brillo y al colorido de los mosaicos que animaron vivamente el interior de los templos. Los rayos de sol que se filtraban por las ventanas se quebraban al refractar formando mil juegos de luz coloreada, en la que fácilmente quedaba sumido el espíritu, presto a las meditaciones interiores. El arte bizantino fue, por antonomasia, pictórico. Del mismo modo que los grandes edificios de la Antigüedad clásica se habían decorado con relieves y esculturas, en el arte griego cristiano medieval -el bizantino-, las cúpulas y paredes de ladrillo se revestían con decoraciones polícromas de mosaico, y cuando no era posible la utilización de tan suntuoso arte, con frescos y pinturas.

Los pintores se ceñían a repertorios facilitados por los monjes, en los que no sólo se disponía litúrgicamente la composición de cada escena, sino también el lugar que debía ocupar en el conjunto decorativo del templo: el ábside quedaba reservado para el Todopoderoso (Pantocrator), a veces sustituido por la Virgen con el Niño en brazos (Teotokos), mientras que a los lados de la iglesia se situaban las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, en orden correlativo, para garantizar la eficacia de su contenido doctrinal. La pared de fondo (el interior de la fachada) era el lugar más conveniente para la representación del Juicio Final, y en las paredes de las naves menores se desarrollaban, en hilera, los santos de la iglesia griega. Fue en la décima centuria cuando se forjaron estos programas de iconografía eclesiástica que habrían de imitarse fielmente en los siglos futuros.

Gloriosa fue la explosión del mosaico de época justiniana, que se vio detenida por las querellas iconoclastas tras las cuales, no obstante, volvió a florecer lentamente. En Constantinopla y Salónica trabajaron grandes maestros durante el siglo X, al tiempo que en las provincias permanecían activos varios grupos de artistas; pese a ello, se conservan muy pocos mosaicos de esta época,

ya que los mejores frutos del renacer musivario no maduraron hasta la dinastía de los Commeno y la de los Paleólogo.

En el siglo XII fue realizado el impresionante mosaico mural con la representación del Juicio Final de la Catedral de Torcello (Italia). Las secuencias que componen este gran conjunto se disponen en frisos apaisados: en la parte superior se ha representado la Anástasis, a la que sigue una Deesis flanqueada por Apóstoles y Santos; a continuación, bajo la Deesis, aparece la escena de la preparación del trono, a cuyos extremos la Tierra y el Mar devuelven a sus muertos. El espacio inferior ha quedado reservado para la representación de los elegidos (a la derecha) y los condenados (a la izquierda), a los que vemos en la banda inferior en el paraíso y en el infierno, respectivamente.

La personificación del mar (lám.III,I,14) es una mujer cuya desnuda anatomía se cubre sólo parcialmente con un manto que cae en diagonal sobre su cuerpo; posee largos cabellos coronados, y varias pinzas de cangrejo completan el adorno regio (divino) de su cabeza. La soberana del mar cabalga sobre un monstruo marino, provisto de orejas de cánido, cuerpo de felino y cola pisciforme, que expulsa de su boca un cadáver. Tálassa sostiene en su mano derecha un gran pez con cabeza similar a la del "Ketos", de cuya sale, asimismo, otro fallecido, y con la izquierda porta un atributo que parece ser un cuerno de la abundancia (alusivo a las riquezas del mar). Las ondas han sido figuradas mediante líneas paralelas, entre las que nadan peces de diferentes especies, que también expelen por su boca los despojos de los muertos en el mar, prestos a salir al exterior para ser juzgados.

El tema más recurrente en las representaciones musivarias de este período es el del Bautismo de Cristo. Entre los mejores ejemplares del mismo destacan el de la Iglesia de S. Lucas de Fócide, del siglo XI, el de la Iglesia de Dafni, en Atenas, del siglo XII, y el magnífico que decora la capilla palatina de Palermo (Sicilia), también del siglo XII.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

El Bautismo de la Iglesia de San Lucas de Fócide (Grecia) (lám.III,I,15) fue realizado aproximadamente hacia el año 1000. Cristo está inmerso en las aguas, y sobre su cabeza destaca el nimbo crucífero; bendice las aguas del Jordán, cuya personificación es un anciano que huye portando en su mano un ánfora. Junto a él, y como símbolo de la purificación del agua se halla, también inmersa en el agua una cruz griega alzada sobre un pilar. San Juan Bautista, la mano de Dios Padre, la Paloma del Espíritu Santo y dos ángeles portadores de paños forman el conjunto de figuras y símbolos sagrados que presiden el Bautismo y la ya aludida purificación.

Un esquema compositivo similar aparece en el Bautismo de Cristo del claustro de la iglesia ateniense de Dafni, mosaico realizado a comienzos del siglo XII (1100) (lám.III,I,15). Los lamentables desperfectos que el conjunto presenta actualmente han afectado, entre otras cosas, a las personificaciones mitológicas situadas en el fondo del río. Sólo se puede vislumbrar hoy de ellas el brazo y pierna de la que probablemente representara al mar, mientras que la bendición de Cristo en el lado opuesto del río hace suponer que en este lugar, hoy encalado, estaría situada la personificación del genio del río Jordán, de acuerdo con los tan utilizados patrones helenísticos.

La evidencia más clara de la supremacía e importancia del arte bizantino en Europa, durante el siglo XII, es el hecho de que los normandos, los enemigos políticos más poderosos del Imperio Bizantino llamaran a artistas griegos para adornar las grandiosas edificaciones de su joven Imperio Sículo: la Martorana de Palermo, las Catedrales de Monreale y Cefalú, y la Capilla Palatina. La Capilla Palatina del Palacio de los normandos en Palermo (23), fue fundada en 1132 y consagrada por Roger II dos años más tarde. Tanto en ella como en los otros edificios contemporáneos de la ciudad, los reyes normandos se adaptaron a la herencia artística local, fusionando con sabiduría las estructuras arquitectónicas latinas, el recuerdo árabe -en las techumbres- y la decoración de los muros a base de ricos tapices de mosaicos bizantinos, inspirados en modelos

constantinopolitanos. La decoración del recinto de esta capilla atravesó por distintas etapas, continuándose hasta los años 70, y parece seguro que en ella intervinieran, al lado de los maestros griegos -ocupados en la decoración de la cúpula y sus apoyos- artistas locales, que probablemente trabajaron en los mosaicos de la nave.

La pared derecha de la nave central está ocupada por escenas de la vida de Cristo, entre las cuales está el Bautismo en el Jordán, cuyo cauce ha sido delimitado de modo geométrico, entre escarpadas riberas (lám.III,I,17). El Pródromos (Precursor) toca con su mano, desde la orilla, la cabeza de Cristo, sobre la que revolotea la Paloma del Espíritu Santo; en la orilla opuesta dos ángeles sostienen los sagrados paños con los que Cristo será atendido tras el Sacramento. El cuerpo del Señor está completamente inmerso en las aguas, figuradas mediante ondulaciones paralelas; de su mano diestra, en actitud de bendecir, pende una cruz griega que indica el santo lugar del Bautismo (y la consiguiente purificación del medio acuático- del mismo modo que en las representaciones orientales.

Bajo las aguas, dos figuras masculinas personifican, como es habitual, al río Jordán y al Mar. El primero de ellos se asienta en el fondo, junto a su cántaro volcado en el suelo, mientras que la personificación del Océano -o el Mar- es un hombre desnudo, representado completamente de perfil, que vuelve su cabeza para dirigir la mirada a Cristo y se dispone a huir hacia la izquierda montado sobre el lomo de un pez de gran tamaño y puntiagudo hocico (delfín?).

Una curiosa representación musivaria del siglo XIV, procedente de la Iglesia de Fetiye Camii, en Estambul, que ofrece una versión iconográfica de excepción en el Bautismo de Cristo, en lo que concierne a la personificación del río Jordán (f.III,I,3). El numen acuático ha sido representado como una figura masculina cuyo torso emerge, de espaldas, desde el interior de una gran caracola marina tras la cual se advierte la presencia de un "Ketos"; la mencionada personificación sostiene

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

un remo con la mano derecha, como único atributo de iconografía. Este tipo de seres acuáticos que surgen de caracolas tuvieron sus precedentes en modelos antiguos, y en el arte bizantino previo (lám.III,I,13), si bien su presencia puede ser detectada, como ya señalamos, en la iconografía del mundo gótico (24), no fueron el prototipo iconográfico habitual para la personificaciones de los ríos. Parece como si el artista hubiese querido reunir en una sólo imagen los atributos que tradicionalmente se repartían el Jordán y el Mar -Océano-.



f.III,I,13. Mosaico mural. Iglesia de Fetiye Camii (Estambul). S.XIV. Río Jordán.

b. Pintura.

Cuando las posibilidades económicas no permitieron el uso del mosaico para la decoración interior de los templos, los artistas bizantinos recurrieron a la pintura, ejecutada, bien al fresco, bien sobre tablas de madera (iconos). También estas artes del color gozaron de un espléndido desarrollo, y su expansión abarca, como veremos, hasta bien entrado el siglo XVI. La pintura bizantina sigue los mismos cánones estilísticos e iconográficos que habían regido, de manera estricta, en la factura de los mosaicos: es una pintura bidimensional en la que las formas,

los colores o los atributos de las figuras carecen de sentido estético en sí mismo; sólo importa su misión trascendente, su capacidad de adoctrinar, o el mensaje simbólico que puedan contener. Como se ha dicho en repetidas ocasiones, son como espejos que reflejan el mundo invisible, capaces de transportarnos en su contemplación hacia la meditación de lo Divino, o hacia la visión del "reino que no es de este mundo".

Tan elevados conceptos simbólicos sólo pudieron expresarse mediante una desmaterialización completa de la forma que se torna convencional y delicada al tiempo, y se aleja de la realidad en un idealismo estereotipado, sólo comprensible desde el punto de vista religioso. Las figuras se espiritualizan de tal modo que la realidad es incomprensible en ellas, cuando sus cánones proporcionales resultan excesivamente alargados, o cuando sus posiciones o actitudes carecen de realidad. La enseñanza de la doctrina de Cristo como finalidad primera, supedita la forma, el color, la perspectiva, las actitudes, los gestos y todo cuanto pueda formar parte de un conjunto pictórico en el ámbito del arte bizantino.

En el siglo XII puede fecharse la realización de un icono sobre tabla, procedente del Monasterio de Monte Sinaí, en el que aparece representado el tema del Juicio Final (lám.III, I,18). La obra es de carácter eminentemente descriptivo, y en ella se han señalado todo lujo de detalles, como si se tratara de una miniatura; a ello cabe añadir un magnífico y expresivo colorido que se destaca sobre el dorado de fondo, y que aparece delimitado, en la mayor parte de las figuras mediante un firme trazo dibujístico realizado a base de líneas oscuras. En un detalle de este conjunto, y al sonido de las trompetas angélicas del final de los tiempos, los difuntos se aprestan a salir, desde las entrañas de la tierra o desde lo más profundo del mar:

"Entregó el mar los muertos que tenía en su seno, y asimismo la muerte y el infierno entregaron los que tenían, y fueron juzgados cada uno según sus obras"
(Apocalipsis,20.13).

Una pantera, un león, un elefante y un cuervo, ambientados en un somero y verde paisaje terrestre dejan salir de sus cuerpos a los muertos que atraparon un día, mientras que en el abismo marino acontece otro tanto. Sobre el profundo azul del mar, cuya costa ha sido delimitada cuidadosamente, se destaca brillante la silueta de un monstruo de cuerpo punteado y extremidad marina serpentiforme, que arroja por sus fauces a un ahogado. El monstruo, de iconografía excepcional (salvo por sus orejas de cánido, típicas del "Ketos" antiguo), sirve de asiento a la personificación del mar: una figura femenina de gesto y majestuoso porte, que sostiene en sus manos un remo y un barco respectivamente. Ambos atributos dan clara idea de su soberanía, y de su poder, ya que con el remo Thalassa poseía la facultad de guiar o desviar, peligrosamente, a cuantos barcos surcasen las aguas, siempre expuestos a su capricho. La figura de la reina del mar responde a la normativa estética vigente en el arte bizantino, con su convencional rostro de corte ovalado, su canon proporcional esbelto y su elegancia innata. En sus alrededores nadan pequeños pececillos, que siguen la misma dirección que la diosa marina, a la que sirven de humilde cortejo procesional, al tiempo que con sus anaranjadas tonalidades incluyen una nota de vivacidad y colorismo en la escena. Sobre el mar y la tierra, en la zona superior, se han representado, según la manera convencional del arte bizantino, los pecados capitales. A continuación, a la derecha de este grupo San Miguel pesa las almas en su balanza.

Otro icono realizado al temple sobre madera en los años medios del siglo XIV, conservado en el Museo Canellopoulos de Atenas (n. 96) ofrece, asimismo, una espectacular visión del Juicio Final (lám. III,I,19) (25). En la zona superior se ha representado la "Deesis", que muestra a Cristo en la gloria entre la Virgen y San Juan Bautista, los doce apóstoles y ángeles. El apocalíptico río de fuego corre a través del centro de la composición, dividiéndola en dos sectores verticales: en la izquierda están situados los justos, y, bajo ellos, el Paraíso con la preparación del trono; a la derecha se ha representado la Resurrección de los muertos, y la Tierra y el mar devolviendo de su seno a los muertos. Entre la preparación del

trono y el río del infierno, en el fondo, se han representado dos donantes con la inscripción "Δεησις τοῦ Δούλου Θεοῦ Ἰωαννου" ("ofrecer a Dios el trabajo de Juan").

La personificación del mar es, en este caso, una mujer cubierta por un agitado manto de color rojo brillante y medio cuerpo desnudo, que monta, sentada, a la grupa de un monstruo marino de cuya boca salen los ahogados que serán sometidos a juicio por el tribunal celeste. El barco de vela que la diosa del mar sostiene en su mano izquierda es un detalle iconográfico conocido desde los manuscritos iluminados del siglo XI, y adoptado por el arte monumental en los siglos XIII y XIV. En la otra mano, Tálassa sostiene un cetro de poder, y a su alrededor nadan peces de diversas especies que dejan salir de sus bocas manos, huesos y figuras de difuntos. Los elementos estilísticos e iconográficos de la pintura la sitúan en el período de los Paleólogos (1261-1453), momento en el que ese tema se repite en un buen número de iglesias desde Metrópolis (Mistra), a Gracánica (en Yugoslavia) (26).

El mismo tema aparece abordado con suma originalidad y no menos perfección artística en un fresco mural procedente del nártex de la Iglesia de Panagia Phorviotissa (Assinou, Chipre), realizado hacia 1333 (lám.III,I,20). Nuevamente, el mar y la tierra aparecen personificados en el Día Final. La tierra es una mujer, coronada y nimbada que sostiene con su mano izquierda una serpiente que ondea en semicírculo sobre su cabeza para beber de una copa -la copa de la vida- sostenida con su mano derecha. Ataviada con preciosa indumentaria, Gea, identificada por su inscripción, monta sobre un feroz felino y a sus pies se disponen pequeñas sierpes y elementos paisajísticos. Tálassa, también identificada con su inscripción correspondiente, es una mujer, asimismo nimbada y coronada, que navega montada sobre un enorme pez, de expresión terrorífica. Por las entreabiertas fauces de sendos monstruos -terrestre y marino- asoman las pequeñas cabezas de los muertos que serán juzgados. La antigua diosa del mar, ahora santificada y convertida en reina, al lado de la Tierra, sostiene con

sus manos los atributos iconográficos que le son propios en este tipo de representaciones: el remo y el barco, que en esta ocasión aparece zozobrando por la agitación del dominio acuático. El séquito de la poderosa divinidad del mar lo componen diferentes especies acuáticas, entre las que se han señalado peces, sierpes de mar y un curioso octópodo. Al fondo se destacan encrespadas cumbres montañosas y la silueta de una abrupta zona costera, de agudos entrantes.

Hacia el año 1320 fue pintado al fresco en el Monasterio de la Virgen de Gracanica (Yugoslavia)(27) un grandioso Juicio Final en el cual se halla un no menos sorprendente personificación del Mar (lám.III,I,21). Thalassa se destaca nítida sobre un fondo de tumultuosas ondulaciones en las que nada su anfibio cortejo, con la mitad superior de su cuerpo desnudo, y montada en un carro de cuatro ruedas que apoya sobre el lomo de un monstruo marino. Grandes pinzas de cangrejo sobresalen de su cabeza, de acuerdo con la iconografía del arte tardoantiguo, y su pelo está recogido con un pañuelo. Un plegado manto oculta la parte inferior de su cuerpo, de tal suerte que se crea la impresión visual de que ella emerge desde el interior de la caracola marina que le sirve de carruaje, y que carece, por tanto, de extremidades inferiores. Sostiene un cetro, rematado en forma de aleta, con la mano izquierda, atributo excepcional. Esta imagen es, sin duda, una de las más originales interpretaciones de la personificación del Mar; como ya hemos señalado en líneas precedentes, su iconografía deriva de la Antigüedad tardía, pero la imaginación del pintor ha rebasado los presupuestos pasados, y ha intercalado, junto a ellos, toda una serie de detalles fantásticos, y algunas matizaciones inspiradas en la realidad de la cultura Serbia del primer tercio del siglo XIV.

La fantasía se impone en esa ilusión visual que produce el manto que cubre sus extremidades inferiores, a la que ya se ha hecho referencia, así como en el gran desarrollo de las "chelai" que, excepcionalmente, surgen de la zona inferior de las orejas, o en la poderosa pinza de crustáceo que surge en vertical desde el centro de su cráneo. Por el contrario, el realismo se hace patente no sólo en el

rostro de la diosa, de asombroso modelado, sino también en su peinado y en el pañuelo que lo cubre, a modo de turbante; incluso, de su oído pende un arete adornado con tres conchas marinas, que no deja de ser un detalle anecdótico; su desnudo torso ha sido estudiado cuidadosamente, como se desprende del tratamiento abdominal. Las mamas, caídas, son muy similares a las de algunas representaciones de sirenas presentes en el arte de Occidente contemporáneo.

El monstruo marino es un espécimen fantástico que posee cabeza dragónica dotada de incurvada cornamenta y fauces similares a las del cocodrilo; tras la cabeza surge un alargadísimo cuello del que sale una pareja de aletas marinas, y éste, da paso a un voluminoso cuerpo en forma de tortuga. Sus extremidades anteriores son patas de felino con afiladas garras, mientras que las posteriores han quedado convertidas en cola anfibia rematada por aleta. Una cabeza humana, muy realista, acaba de salir de la boca del monstruo, y varios huesos humanos salen despedidos al exterior, de las bocas de los peces que rodean a la personificación del mar.

La excepcional calidad de los muros pintados, no sólo del monasterio que nos ocupa, sino de un nutrido conjunto de iglesias de la zona de Serbia, refleja la intensa influencia de la cultura bizantina en aquella región; dichas pinturas están ejecutadas en el llamado estilo de la Escuela Macedonia, cuyo centro más sobresaliente fue Tesalónica. La dinámica expresividad de la línea y la hermosa composición cromática del conjunto caracteriza a esta escuela macedónica en el período de los Paleólogos, mientras en Constantinopla se trabajaba de una manera más clásica.

El tema del Bautismo de Cristo en el Jordán con las consabidas personificaciones míticas, fue representado, con cierta frecuencia, en la pintura bizantina del período medio y postrero. Los iconos del Bautismo de Cristo reproducen, por lo general, el relato evangélico, al que añaden algunos detalles iconográficos tomados de la liturgia de la fiesta. Desde lo alto, un fragmento de

círculo representa los cielos que se abren, desde donde, en ocasiones, surge la mano del Padre que bendice. De ese círculo salen rayos de luz, atributos del Espíritu Santo, que iluminan la Paloma, porque el bautismo es iluminación, o nacimiento del ser a la luz divina. De forma habitual, Cristo está representado de pie, en el fondo del agua, "recubierto por las aguas del Jordán".

Jesús entra en las aguas como en una tumba líquida ("dastostrotos taphos"), que tiene forma de caverna sombría (imagen iconográfica del averno), que contiene todo el cuerpo del Señor. San Juan Crisostomo comenta que "la inmersión y la emersión son la imagen del descenso a los infiernos y de la Resurrección". Cristo se ha representado desnudo, con la desnudez adánica del Paraíso, si bien a partir del siglo XIV, puede aparecer cubierto con el perizonio o paño de pureza. Asimismo frecuente es el hecho de que los ángeles de la Encarnación estén representados en actitud de adoración, y sus manos cubiertas en signo de veneración (28).

Hacia 1151 fue decorada al fresco la Iglesia de San Jorge de Kurbinovo (Yugoslavia) que conserva, todavía hoy, parte de estas pinturas. Entre ellas puede contemplarse la casi obligada escena del Bautismo de Jesús: la esbelta figura de un Cristo tocado con nimbo crucífero y sumergido bajo las ondas es el eje compositivo en torno al cual se agrupan, a ambos lados, las restantes figuras. Cristo bendice con su diestra las aguas, bajo las cuales se puede apreciar una cruz griega alzada sobre plinto (como símbolo de la purificación del río), y una pequeña figura masculina, de pie, con un cántaro en la mano, en actitud de huída, el Jordán (lám.III,I,22).

Un friso de iconostasio, también del siglo XII, procedente del convento de Santa Catalina (Sinaí), presenta, entre otras secuencias de la vida de Cristo, su Bautismo en el río Jordán (lám.III,I,23). En esta sencilla y deteriorada escena, Cristo bendice las aguas del río, cuyo genio, recostado en el fondo y portando

el ánfora pertinente, luce un faldellín de color rojo intenso que destaca contra la azulada transparencia de las aguas.

Entre las pinturas murales realizadas en el siglo XIV para el monasterio griego de Protoaton (Monte Athos), hallamos, asimismo, una magnífica versión del tema del Bautismo (lám.III, I,24). La representación sigue los dictados iconográficos habituales: la mano de Dios Padre lanza un rayo de luz desde lo alto, con la Paloma, que llega hasta la cabeza de Cristo; a ambos lados de El, aparecen las obligadas figuras de San Juan el Precursor, y un grupo de ángeles listos para atender a su Señor. Las personificaciones del Jordán y del Mar están en el dominio acuático, y han sido elaboradas con enorme atención: el Jordán es un anciano barbado que se dispone a huir, ante la bendición de Cristo, montado encima de dos grandes peces (similares a delfines) provistos de riendas; espléndida cabalgadura a la que el anciano apresura con su cetro fluvial. La personificación del elemento marino ha sido materializada con el aspecto de un hombre más joven, cubierto con manto, que dirige su mirada y brazo derecho a Cristo, al tiempo que se dispone a escapar en dirección contraria al Jordán, montado a la grupa de un "Ketos" o monstruo marino.

De la Capilla de Santa Tecla, en el Patriarcado griego de Jerusalén, procede un icono pintado sobre madera en el siglo XIV, que conserva en la actualidad el Museo Bizantino de Atenas (lám.III,I,25). Una sombría caverna, geometrizable, (la tumba líquida citada en los textos) sirve de marco a la escena, cuyo eje central está formado por las habituales representaciones de la bóveda celeste, el haz de luz que de ella sale y en el cual surge la Paloma como símbolo del Espíritu Santo, y Cristo, desnudo e inmerso en las aguas. Jesús bendice con ambas manos el elemento líquido, en cuyo fondo nadan peces de vivo colorido junto a los que se han asentado las tradicionales figuras del Jordán y del Mar, que vierten agua de sus respectivas vasijas. El anciano Jordán dirige su mirada a Cristo y realiza un gesto de temor con su mano, mientras que la personificación del Agua (del Mar),

algo más joven e imberbe, no parece inmutarse con la presencia de la divinidad, y dirige su mirada -en forzada torsión- al numen fluvial.

El Museo Nacional de Belgrado custodia un icono con el Bautismo de Cristo, realizado en Serbia durante el siglo XIV, en el que, a pesar de su lamentable estado de conservación, pueden verse nuevamente las características iconográficas de este tipo de representaciones, a las que hay que sumar la presencia de varias figuras de nadadores en el agua y de otros tantos espectadores que contemplan el acontecimiento desde la orilla. En las olas no podían faltar las representaciones del Jordán y del Mar (lám. III,I,26).

De los mismos años es otro icono procedente de la iglesia de San Clemente de Ohrid (Yugoslavia) que se conserva en la actualidad en el Museo Nacional de Ohrid (lám.III,I,27) que presenta algunas particularidades iconográficas en lo que concierne a las personificaciones del Jordán y del Mar. El Jordán ,recostado en el fondo, es un anciano que vuelca el contenido de la vasija que porta en su mano derecha, y a cuya espalda -y en este punto radica la aludida singularidad- se han adherido dos multicolores alas, que se destacan, extendidas, sobre las aguas. El Mar no es un figura de aspecto humano, sino un "Ketos" de enroscada cola y abiertas fauces, que se debe interpretar, atendiendo a los textos de la liturgia bizantina como la personificación de Rahab, el príncipe del mar, el dragón cuyo inmenso poder sólo pudo ser doblegado por Cristo.

c. Miniatura.

El apogeo experimentado por las diferentes parcelas de la cultura bizantina, tras la vuelta a la ortodoxia, se dejó sentir, especialmente, tanto en la literatura como en las artes visuales. Durante el llamado Renacimiento Macedónico la miniatura adquirió una excepcional importancia; en ella se refleja la sujeción de

esta época a los modelos clásicos y helenísticos, de tal modo que algunas miniaturas parecen auténticas copias de manuscritos antiguos. Finalmente, con los últimos emperadores macedónicos, se abrió camino un corriente que los historiadores consideran como más "medieval" y "bizantina", cuyo contenido está tomado, básicamente del ideario cristiano.

Los primeros centros de miniaturas en Bizancio fueron el Monasterio de los Estuditas (s. IX), y el círculo en torno al patriarca Focio. Allí surgieron miniaturas que en origen no eran sino pequeñas ilustraciones al margen de la escritura. Los Códices imperiales, del siglo X, contienen ya miniaturas de gran formato; en ellos se basaron otros manuscritos más tardíos caracterizados por el realismo de su decoración, por los paisajes inspirados en el helenismo, por la clara disposición de las imágenes y por la amplia gama cromática que exhiben. El texto de los manuscritos suele tratar temas del Antiguo y Nuevo Testamento, el Calendario litúrgico, literatura teológica, vidas de santos o crónicas históricas.

Las pinturas imitan, en esencia, modelos antiguos, por lo que el estilo que caracteriza a las miniaturas es idealista, al tiempo que en ellas se demuestran buenos conocimientos de anatomía. En la época de los Commeno y de los Paleólogo las imágenes tienden a una acusada espiritualización, y es entonces cuando se alejan del pasado, a cuyo arte y prototipos siguieron, no obstante, demostrando un profundo respeto. En el reinado de Constantino VII (913-959) se elaboraron importantes enciclopedias que resumen el legado cultural del pasado, por lo que se conoce este período bajo la denominación de "Segundo Helenismo"; además, se estudiaron en profundidad los manuscritos de la Antigüedad Clásica (profanos), y los libros sagrados realizados en los primeros siglos del cristianismo.

Los miniaturistas, al asumir la tarea de ilustrar el Antiguo y Nuevo Testamento, buscaron la inspiración en los ejemplares del primer arte cristiano, en los que encontraron composiciones de carácter pintoresco, plagadas de figuras alegóricas y ricas arquitecturas ambientales, elaboradas mediante un modelado

exquisito y delicado. Desde el siglo IX hasta el siglo XIV se puede seguir la estela de la iconografía clásica en las miniaturas bizantinas, y en concreto, la de los seres míticos relacionados con el mar: su personificación, el genio del Jordán o la ballena-"Ketos" que deglutió a Jonás durante tres días.

Tal vez ningún libro miniado justifique mejor el apelativo de clásico para el arte bizantino de la décima centuria que el llamado *Salterio de París* (París, Biblioteca Nacional, Ms. gr. 139), sin duda el más célebre de todos los manuscritos bizantinos (29). Esta aludida voluntad de clasicismo se manifiesta tanto en la ambientación de las escenas como en el gran número de ninfas y personificaciones presentes en él (la Noche, la Montaña o el Mar), así como en las armoniosas proporciones formales y compositivas, en el sentido espacial y atmosférico o en la riqueza de colorido. Dados tales caracteres estilísticos, la obra se realizó, probablemente, en los talleres de Constantinopla, única ciudad en la que los artistas pudieron haberse familiarizado con las obras clásicas.

Sobre el folio 419v. se ha ilustrado el Paso del pueblo de Israel en medio del Mar Rojo (30) (lám.III,I,28), y resulta curioso comprobar cómo el pintor ha centrado su interés en la presencia de tantas personificaciones como le ha sido posible: Erythra Tálassa (el Mar Rojo), con un remo sobre su hombro en el extremo inferior derecho, Bythos (la profundidad del mar), sumergiendo al faraón en el mar, Eremos (el desierto), sentado a la orilla del mar, orando, y , finalmente, un busto de Nyx (la Noche), en el cielo (31).

La composición pictórica está dividida en dos partes bien diferenciadas; en la zona superior, ante la presencia de la Noche (un busto femenino de cabeza nimbada que sostiene con sus manos un paño flotante), Moisés (figura joven e imberbe, tocada con nimbo de santidad que ostenta en su diestra un cayado egipcio) conduce a salvo a los israelitas, guiados a la Salvación por el fuego de Yahvé. En la zona inferior, el ejército egipcio encabezado por el propio faraón sucumbe en las aguas del Mar Rojo ante la presencia de Bythos (una figura

desnuda cuya anatomía masculina ha sido magistralmente tratada), que detiene su avance y se dispone a ahogar al propio faraón (también dotado de nimbo para señalar su alto rango).

En el extremo inferior derecho del cuadro, emerge a la superficie la personificación del Mar Rojo: una figura femenina que, en posición diagonal, marcha en avanzada sosteniendo un remo sobre su hombro izquierdo. El modelo iconográfico de esta personificación marina hay que buscarlo en el mundo de la Antigüedad, concretamente en las representaciones de la Oceánida Tetis, que por lo general portaba un remo como atributo distintivo, si bien su juvenil aspecto y su hermosa anatomía evocan a las amigables nereidas.

El mismo pasaje bíblico del Exodo aparece iluminado en otros tantos manuscritos bizantinos, entre los que sobresale un célebre Octateuco, realizado en el siglo XII (Biblioteca Topkapu Saray de Estambul, cod. 8) (32), en una de cuyas ilustraciones se interpretó, nuevamente, el Pasaje del Mar Rojo (f. III,I,4), siguiendo el modelo del citado Salterio de París, si bien en el Octateuco el artista ha estructurado la composición de modo que los israelitas aparecen a la derecha del cuadro, y, tras ellos, simulando una persecución más real, aparecen los egipcios, precipitados en el Mar, que ocupan el espacio izquierdo del conjunto. De esta suerte, la narración del relato bíblico se hace más congruente: guiados en la noche (personificada) por el fuego de Yahvé, los israelitas encabezados por Moisés se hallan a salvo después de haber atravesado el Mar Rojo, en cuya orilla realiza sus plegarias Eremos. Los perseguidores egipcios perecen en la agitación del mar; allí, Bythos detiene con sus manos al propio faraón (nimbado) y Erithra Thalassa, la obligada personificación del Mar Rojo, situada en el extremo inferior derecho de sus dominios, sostiene un remo en su mano mientras invita con su gesto a los egipcios a que se adentren en el agua y fenezcan.

Como ha señalado Paul Evdokimov (33) "la Travesía del Mar Rojo es uno de los símbolos del bautismo: la victoria de Dios sobre el dragón del mar, sobre

el monstruo Rahab", y precisamente por este simbolismo intrínseco fue uno de los temas más representados por los artistas bizantinos. El Bautismo, cargado con idéntico contenido, fue otro de los asuntos más representados por los miniaturistas, quienes lo trataron de forma análoga a la de las pinturas o mosaicos contemporáneos, como demuestran, por ejemplo las dieciséis Homilias de Gregorio el Teólogo. La obra, compuesta por 180 folios manuscritos en pergamino procede del Monasterio de Dionysiou (Sudeste de la península de Athos, Grecia), y que fue realizada en el siglo XI. El folio n. 77^r de la décima homilía muestra el Bautismo de Cristo en el Jordán (lám.III,I,29).

La escena, ubicada sobre un fondo dorado, está compuesta por las figuras de San Juan Bautista -en la orilla-, Cristo -en el centro-, inmerso en las aguas del río, y dos ángeles situados en la orilla opuesta del bautista. Otros anónimos personajes ocupan las escarpadas cumbres completando el escenario terrestre. En el río se puede advertir la presencia del Jordán, un anciano provisto de gruesas pinzas de crustáceo sobre sus sienes que, recostado en el fondo de las aguas, vuelca el ánfora alusiva a su caudal. Como es frecuente, Cristo bendice al genio acuático, ajeno por completo al hecho religioso. A los pies de Cristo, dos figuras de nadadores se dirigen hacia él, tal vez como símbolo de los cristianos que se bañan en el "Agua de la Vida", aunque la extraña conformación de las manos de estos dos nadadores, que parecen apéndices vegetales, puede hacer pensar en ellos como espíritus de las aguas, relacionados con el pasado mitológico, y purificados con el Bautismo de Cristo.

Un Menologion con el ciclo de las 12 fiestas del año, realizado a mediados del siglo XIV incluye en su folio 3 una espléndida representación del Bautismo de Cristo, ejecutada por Demetrios Paleologos Angelos Ducas. Procedente de Tesalia, el manuscrito se conserva actualmente en la Biblioteca Bodleiana de Oxford (Inglaterra) (34). La escena se distribuye en torno a Cristo, inmerso en las aguas del Jordán, a cuyos lados se sitúan San Juan Bautista y varios ángeles, respectivamente. En el fondo acuático no podía faltar la personificación pagana

del río, a modo de personaje de avanzada edad que porta en su mano la vasija de identificación pertinente, y dirige su mirada a Cristo, que le bendice.

El conocido Salterio de Monte Athos , realizado sobre pergamino en el siglo IX de nuestra era, muestra entre sus ilustraciones (folio 217^v) otro de los temas relacionados con la iconografía clásica de los seres marinos: Jonás orando en el vientre de la ballena (Jonás II, 3-10). La captación de este momento es inusual en el arte, que , como se ha señalado, presenta con frecuencia los momentos en que Jonás es arrojado al mar, el monstruo marino y el reposo del profeta tras su vuelta a la vida. La ballena es un terrible monstruo marino provisto de alargado hocico, orejas de lobo, aletas delanteras muy desarrolladas -casi a modo de patas-, voluminoso cuerpo y extremidad que se enrosca formando un doble serpentón que remata en una gran aleta (f.III,I,5).

d. Escultura y marfiles.

Bien sabido es que la escultura monumental o escultura arquitectónica tuvo un escaso desarrollo en el ámbito artístico de Bizancio, así como en toda su zona de influencia. No obstante, se conservan algunos ejemplos del arte escultórico de influencia bizantina que se suman a las obras menores (marfiles) para demostrar el peso iconográfico de la antigua tradición. Entre ellas señalaremos en primer lugar los relieves de la Iglesia de Achtamar (Vansee, Anatolia), construida por Gagik I en la primera mitad de la décima centuria. Todo el exterior de esta construcción centralizada está adornado con relieves de tema cristiano. Sobre el muro suroeste se ha plasmado la Historia de Jonás en sus tres habituales episodios de representación: Jonás arrojado al monstruo, Jonás tragado por el monstruo y Jonás, devuelto a la vida, descansando bajo la calabacera (lám.I,III,30).

En la primera de estas escenas, el monstruo marino es una especie de cánido cuyo escamoso cuerpo se dispone horizontalmente, en paralelo al barco.

En la escena central, el monstruo, que galopa veloz sobre un mar representado por un pez, presenta su extremidad enroscada, al modo clásico, y a sus costados se han adherido decorativas alas de corte muy orientalizante. Finalmente, el artista ha omitido la presencia del monstruo marino en el momento en que Jonás reposa bajo la calabacera, después de su Resurrección.

La producción ebúrneas es, sin duda, otra de las facetas más brillantes del arte bizantino. La calidad de los marfiles se mantiene especialmente elevada en este período y, como se ha señalado, el clasicismo se aprecia tanto en la forma como en el contenido de este tipo de obras. Dicho de otro modo, la forma clásica sirve de sustento a una iconografía también clásica, que da crédito del elevado nivel cultural de la época. Los marfiles, plagados de ménades, centauros, ninfas, nereidas, amorcillos y otras figuras del antiguo Olimpo nos dejan ver la admiración que en aquella época debían de sentir hacia la mitología y la literatura clásicas.

El Museo Lázaro Galdiano de Madrid cuenta en sus colecciones con una pequeña placa rectangular de marfil tallado, que se puede fechar en el siglo IX, cuyo estilo ha sido calificado por Camón Aznar (35) como "bizantino-helenístico, con abundancia de temas mitológicos y talla mórbida y dionisiaca en los desnudos" (lám. III,I,31). La mitad superior del relieve presenta escenas de tareas agrícolas, vendimia y recolección de la uva, mientras que en la zona inferior aparece el mar sobre el que surgen varias de sus criaturas míticas. La figura principal es una diosa de cuerpo desnudo (sólo cubierta por un manto que cubre sus piernas) que alza un pez con su mano izquierda mientras que en la derecha, pegada al cuerpo, sostiene una gran langosta. A su alrededor, y sobre las olas, nadan deliciosos pececillos y un gracioso delfín que se suman al cortejo de Tálassa, compuesto por tres figuras: una tritonisa joven que porta una caracola y señala algo en lo alto; un tritón anciano que ostenta pinzas de cangrejo sobre sus sienes ("chelai") y sostiene otros atributos marinos en sus cruzadas manos, y otro tritón, más joven, que se ayuda a avanzar sobre el agua con la ayuda de un remo.

Tras estas figuras, un personaje joven e imberbe, de pequeño tamaño, monta un veloz caballo marino del que sólo son visibles las patas delanteras, en corbeta, similares a membranas o aletas.

En la zona terrestre dos personajes desnudos portan caracolas, y el más cercano al mar hace sonar la suya para advertir la llegada de las divinidades del mar. La influencia helenística es notable no sólo desde el punto de vista iconográfico, sino también en el aspecto estilístico, caracterizado por la mórbida blandura y delicadeza de la talla. El modelo, tanto iconográfico como estilístico, que sirvió de patrón al artista fue, sin duda, el Díptico de Helios y Selene (lám. III,I,2), al que ya nos hemos referido anteriormente, dada la exactitud con la que se copiaron pequeños detalles de aquel. Sorprende comprobar cómo pasados tres siglos, los artesanos seguían utilizando los mismos repertorios decorativos de antaño, sin modificar apenas las composiciones que los primitivos cartones les proporcionaban.

Entre los siglos IX y XI fueron frecuentes los cofrecillos de marfil que, generalmente, respetaban elementos constantes: forma cuadrangular, cobertura plana o en forma de pirámide truncada y ornamentación en recuadros o franjas con asuntos mitológicos, zoomorfos o religiosos. Un amorcillo alado que cabalga sobre un refinado hipocampo forma parte de la decoración de una de las caras laterales de un cofre ebúrneo del siglo XI, que se conserva actualmente en el Museo de Cluny, en París (f. III,I,6). El mismo tema, elaborado de forma idéntica puede contemplarse en los relieves del llamado Cofre de Veroli, del Museo Victoria y Alberto (36), y en un ejemplar, que, fechado por los mismos años conserva el Museo Lázaro de Madrid lám.III,I,32), hecho que testimonia, nuevamente, la copia sistemática de modelos antiguos que sirvieron como repertorios de iconografía a los artistas bizantinos.

A la misma época corresponde un cofre ebúrneo, propiedad de la colección Sammlung Martin le Roy, de París, cuya tapa está decorada en uno de sus lados

por figuras mitológicas: en el centro destaca la figura de una nereida que cabalga recostada sobre un hipocampo hacia una figura masculina entronizada en lo alto de un plinto (37). La encantadora nereida sostiene un remo en su mano, y está recostada, con la espalda vuelta al espectador y el rostro de perfil, sobre un hipocampo de corte clasicista cuya cola se enrosca varias veces para rematar en una aleta caudal tripartita. El personaje hacia el que se encaminan nereida e hipocampo está sentado sobre un pilar en cuyo anverso ha sido ornado con un tridente en relieve, atributo que hace suponer pudiera ser una efigie del soberano marino, del Posidón-Neptuno de la mitología clásica. Es sin embargo, una divinidad de pequeño tamaño que aparece sentado, mostrando el dorso desnudo al espectador y la cabeza de perfil, y sostiene en la mano una caracola marina, emblema que subraya la posibilidad de que se trate de una divinidad marina.

Resulta sorprendente comprobar cómo el modelo iconográfico descrito en las líneas precedentes se repitió, de modo casi idéntico, en la decoración de otros cofre eburneos, hecho que es una evidencia más de la utilización de cartones o prototipos iconográficos por parte de los artífices de estas piezas. Así se corrobora si contemplamos otro delicado cofre, contemporáneo de los anteriores (siglo XI), que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres (lám.III,I,33). El panel derecho del mencionado cofre muestra a una nereida que, montada sobre un hipocampo de idénticas características que el anteriormente descrito, se dirige asimismo hacia un personaje sentado, también en esta ocasión en lo alto de un podio o plinto. Si observamos detenidamente ambas obras podremos comprobar que no sólo su disposición general, sino también muchos de sus detalles, son exactos. La variación entre ambos paneles estriba únicamente en la figura que hemos señalado pudiera ser Neptuno, cuya mirada se dirige, en el segundo caso, hacia la nereida. El plinto sobre el que se asienta está adornado en esta ocasión con un serpiente de mar con cabeza de "Ketos" marino -que se enrosca alrededor de su superficie-, signo iconográfico que puede atestiguar, asimismo, el alto rango de esta divinidad marina, el dueño del mar (o del Océano). Asimismo, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, hemos podido

localizar otro delicado cofre de marfil (lám.III,I,34), fechable en torno a la undécima centuria, en el cual, una de sus placas laterales decoradas se ajusta perfectamente con la descripción que se acaba de realizar para el cofre del Museo londinense .

Entre los siglos XI y XII se puede fechar un cofre de marfil (colección Sammlung Walters, Baltimore, U.S.A.), en cuya decoración aparecen motivos de iconografía clásica, y entre ellos, algunos del thíasos marino. Uno de los lados de la tapa del mencionado cofre muestra a una nereida con remo, que cabalga recostada a la grupa de un hipocampo, a la usanza tradicional. Tanto la nereida como su cabalgadura evocan, una vez más, esos prototipos modélicos en virtud de los cuales se ornaron todas estas obras, cuya semejanza es, ciertamente, abrumadora. La zona inferior del mismo cofre presenta, además, un amorino que cabalga sobre un hipocampo, análogo a los ejemplos que se han descrito en líneas precedentes.

A partir del siglo XII el marfil desaparece casi por completo como material de trabajo, dado que razones políticas hacen que Bizancio no tuviera acceso al país de procedencia de este material (¿Egipto?). En su lugar, aparecerían, desde entonces, las obras de verde y transparente esteatita.



f.III,I,4. Manuscrito iluminado. Octateuco. S. XIII. El paso del Mar Rojo. Estambul, Biblioteca Topkapu Saray.



f.III,I,5. Manuscrito iluminado. Salterio. Monte Athos (Grecia). S. IX. Jonás orando en el vientre de la ballena.



f.III,I,6. Placa de un cofre eburneo. S. XI. Amorcillo sobre hipocampo. París, Museo de Cluny.

4. Pervivencias iconográficas de la Antigüedad en la pintura bizantina del siglo XVI.

Después de la definitiva caída de Constantinopla, en el año 1453, el arte bizantino sobrevivió aún, en focos culturales aislados del ámbito religioso ortodoxo. Tal vez el canto de cisne de esta tardía magnificencia artística sean las pinturas murales que a continuación describiremos. Entre ellas destaca la decoración al fresco del refectorio del Monasterio de Lavra (Monte Athos, Grecia), realizado en 1512 (lám.III,I,35).

El tema del Juicio Final ha sido representado, de modo inusual, cubriendo tres de las paredes del citado refectorio. Dentro de tan magno conjunto, el mar aparece al lado de la extensión infernal. La personificación del elemento acuático (lám.III,I,36) es una figura femenina que cabalga, sobre una venera, a la grupa de un dragón marino. La diosa del mar, de desnudo torso, está tocada con una corona a modo de caparazón de crustáceo, en la que sobresalen, desde las sienes, agudas "chelai"; con sus manos sostiene, respectivamente, un barco y un cetro de poder. A su alrededor nadan diferentes peces cuyas bocas expelen los difuntos que habrán de ser inminentemente sometidos al Juicio. El monstruo marino que sirve de cabalgadura a la personificación del mar deja salir de su boca otro ahogado; posee, en esta ocasión, una iconografía excepcional, ya que se asemeja más a un dragón que al mítico "Ketos", por las puntiagudas crines que se han señalado sobre su lomo. Las aletas delanteras que suelen caracterizar al monstruo del mar se han tornado aquí en garras de felino, dotadas de hirientes pezuñas. Asimismo, resulta poco común que en las ondas marinas, junto a la personificación del mar y su pisciforme séquito, aparezcan cuadrúpedos fantásticos, provistos de alas, de grandes cornamentas, e incluso, multicéfalos.

El muro occidental de la Iglesia de Santa María Moldovita (Rumanía) fue decorado en 1537 por el pintor P. Rares, siguiendo las tradiciones iconográficas convencionales, con una representación del Juicio Final, dentro de la cual una

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

figura femenina (vestida) cabalga sobre las ondas a lomos de dos enormes delfines. Sostiene un barco y una banderola en sus manos, y a su alrededor los peces dejan salir los cadáveres de los hombres que perecieron en el mar (lám.III,I,37).

En 1547 se procedía a pintar la fachada exterior occidental de la Iglesia de Voronet (Moldau, Rumanía), y con ella otra grandiosa muestra del Juicio Final . La composición se desarrolla en sucesivas bandas paralelas que contienen, de forma ordenada, las figuras habituales en este tipo de representaciones: Cristo, encerrado en una mandorla, preside el conjunto, rodeado por apóstoles y santos. A su derecha están los justos, aquellos que consiguieron alcanzar la Jerusalén Celestial, y los que aún se encaminan hacia sus amurallados bastiones. En el centro del conjunto los arcángeles efectúan el peso de las almas, y las conducen posteriormente a sus respectivos destinos

El río ígneo del infierno atraviesa verticalmente la composición, dividiéndola en dos sectores bien diferenciados. En el extremo inferior derecho el mar personificado como una figura femenina, cubierto su pecho por un manto que cae en diagonal, que monta a la grupa de dos grandes delfines, sosteniendo con sus manos, tal y como acabamos de describir en la Iglesia de Santa María de Moldovita, un barco y un estandarte de victoria. A su alrededor, los habitantes de las diferentes especies del dominio submarino, degluten, asimismo, a los seres que en otro tiempo devoraron (lám. III,I,38). El mismo esquema iconográfico perduraría, todavía, durante varios siglos, como atestigua la personificación del mar perteneciente al Juicio Final de la Iglesia de San Anastasio (Arbanassi, Rumanía), ejecutado en 1729 (lám. III,I,39).

Volviendo al muro occidental de Voronet, en la parte superior del mismo, a ambos lados de una ventana abierta que deja ver un clípeo con Cristo (la representación del Cielo), sostenida por dos figuras angélicas -los "signos precursores"-, se desarrolla otro paisaje marino, correspondiente a las "aguas

superiores" (láms. III,I,40 y 41); las ondas han sido ingenuamente representadas a base de bandas de diferente tonalidad e intensidad de azules, y en ellas, nadan los seres híbridos del mar: un unicornio, un toro, un león cangrejos, criaturas que surgen del interior de caracolas (tritones?), junto a peces y toda suerte de especies reales y fabulosas. Esta poco habitual representación evoca, sin duda, el "Mar de Cristal" descrito en el Apocalipsis ("Delante del trono había como un mar de vidrio, semejante al cristal" , Apocalipsis ,IV, 6), escena en la que sólo en contadas ocasiones aparecen representados los seres marinos de la mitología clásica (38).

Del mismo modo que en épocas precedentes, el Bautismo de Cristo fue uno de los asuntos más reiterados en la pintura bizantina del siglo XVI. Buena muestra de ello es , por ejemplo, una cuidada composición al fresco, realizada para el Catholicon del Monasterio de Lavra (Monte Athos, Grecia), en 1535, por un artista llamado Teófanos el Cretense (lám. III,I,42) (39). Todos los elementos iconográficos del cuadro responden a las tradiciones que se han ido señalando en las páginas precedentes. Una vez más, las personificaciones del Jordán y del Mar ocupan la zona inferior de las aguas y huyen montadas sobre sendos monstruos marinos; en la zona alta del cuadro surge, de entre las rocas, una de las fuentes del Jordán, de cuya boca mana el caudal fluvial.

En 1544 un pintor de la escuela cretense, llamado Antonio, decoró el Catholicon del Monasterio de Xenophontos (Monte Athos, Grecia), entre cuyas pinturas se incluye asimismo, una composición con el Bautismo de Cristo en el Jordán (lám. III, I,43). "El primitivismo regresivo y la fuerza expresiva que son comunes a las obras de este artista pueden apreciarse también en el Bautismo, pintura en la que al lado de las deformaciones típicas del estilo del maestro, llama la atención la atmósfera irreal que ofrece el campo visual: puede escucharse incluso el bullicio de los monstruos de afiladas y mortíferas lenguas" (40), que emergen a la superficie rendidos ante la bendición y purificación de las aguas. El anciano Jordán se apresta a huir mientras sostiene en su diestra la vasija de agua

manante y el Mar, por su parte, se aleja del lugar montado encima de un gran pez. En sus sienes pueden apreciarse las pinzas de cangrejo, o "chelai", que antaño fueron distintivo iconográfico del primordial Océano.

Otra no menos espectacular composición del Bautismo de Cristo fue ejecutada en 1560 por Frangos Catellanos, para la capilla de S. Nicolás de Lavra (lám.III,I,44). Este artista toma modelos de fuentes extranjeras, como Italia o Serbia, si bien se muestra fiel a las tipologías tradicionales de la escuela cretense. El Bautismo de Cristo de la capilla de San Nicolás es, precisamente, la obra en la que el artista "se muestra más afín al bizantinismo" (41), pese a que la influencia del renacimiento italiano se hace bien patente en el tratamiento anatómico de Cristo.

El tema ha sido representado de acuerdo con las normas habituales de iconografía, ocupando el fondo del río las personificaciones paganas del Jordán y del Mar que cabalgan sobre sendos monstruos de las profundidades. En la zona superior del cuadro, situadas a los lados de la Santa Paloma el artista ha personificado a las dos fuentes del río, Jor y Dan, como figuras masculinas cuyo torso brota de entre las abruptas riberas que vuelcan sus respectivos cántaros repletos con el agua que al unirse forma el caudal del río.

5. Los santos del mar en Bizancio.

Con la llegada del Cristianismo al mundo bizantino, la importancia de Posidón y su cortejo de acompañantes, el "thíasos" marino, quedó considerablemente relegada. Las funciones de los antiguos dioses del mar, las representarían, a partir de entonces, San Focas, en primer lugar, y más tarde, San Nicolás.

No obstante, tuvo que transcurrir un dilatado período de tiempo para que un credo y adoración tan arraigados en el mundo griego, desde el clasicismo, fueran suplantados, en la mentalidad de las gentes del mar, de forma definitiva; de hecho, y a juzgar por los testimonios artísticos, parece más acertado afirmar que los seguidores de Cristo tuvieron que compartir, en muchas ocasiones su poderío sobre los mares con divinidades de la antigua mitología helénica, que conservaron, y aún conservan hoy, su potestad y su tradicional iconografía -con las modificaciones lógicas acaecidas al paso de los siglos-.

La solución más idónea para explicar tan enraizadas convicciones religiosas hay que buscarla, posiblemente, no sólo en el peso de la tradición clásica como primordial sustento cultural del ámbito griego, sino también, y por encima de todo, en la complejidad natural del piélago, cuyos fenómenos tienen desde tiempos ancestrales la capacidad de sorprender al ser humano; el primer sentimiento que inunda el espíritu de un hombre ante la contemplación del mar es el de su insondable grandeza, el sobrecogimiento que produce el infinito misterio del abismo, o la admiración hacia la belleza que en él se encierra. Nadie queda impasible ante la tormenta en el mar, ante el desconocido e imprevisible peligro que puede llegar a suponer una travesía marítima. "Nada de cuanto pueda imaginarse es comparable a la mar en sus furores" (42).

Los más destacados filósofos han expresado literariamente ese ancestral temor, como revela una frase atribuida a Séneca: "Que no se queje del mar, el que por segunda vez lo pase"; asimismo, la sabiduría popular se hace eco del mismo sentimiento en el conocido refrán que dice: "Quién no sabe rezar, métase en el mar", porque en el mar y en los barcos no puede haber ateos, que "si no existiese Dios, a bordo se inventara" (43). Esta necesidad de protección en el mar, tan antigua como el hombre, fue, sin duda, la que dio origen a cultos de todo signo, tanto paganos como cristianos, o árabes.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

Antes del siglo IX era conocido en la Iglesia ortodoxa, como protector del mar, el santo Focas, que provenía de Sinopi (Mar Negro), y cuya fiesta se celebraba el 22 de Septiembre. Alrededor del año 400 d.C., el historiador bizantino Asterius Amasieias le presenta como el protector de los buques que está encima del capitán y del timón. Los estudios recientes han llegado a la conclusión de que San Focas entregó el poder de los mares a San Nicolás, que él había recogido de Proteo y de los Dioscuros.

San Nicolás de Bari es, desde el siglo IX el santo patrono más popular de la marinería en la Iglesia Ortodoxa. Durante todos estos siglos, el Santo protege de los peligros del mar a cada buque que lleva en la cabina del capitán un icono suyo. Su poder se manifiesta tanto en la tierra (vientos y lluvias) como en el mar (tempestad). Su onomástica se celebra el día 6 de Enero, día en que se arroja, desde entonces, una cruz al mar para santificarlo (44). La celebración de las "Luces" y la "Teofania" es la fiesta actual de las Aguas, del Bautismo, que tiene lugar el día 6 de Enero. En dicha onomástica, tal como adoctrina la iglesia "se bendice la naturaleza de las aguas" (del mar, de los ríos, de lagos, pozos y manantiales) (45).

Según el historiador bizantino Teófanos, la relación de San Nicolás con el mar se forjó tras la derrota de la flota árabe en el año 805, atribuida a un milagro del santo. A fines del siglo IX, el emperador bizantino León se refiera a San Nicolás como protector del mar. Asimismo, la hagiografía latina posterior, relata episodios milagrosos del santo en el mar. El texto de La Leyenda Dorada (1264) ofrece varios milagros de este santo relacionados con el mar y las aguas. Como ejemplo de ello baste el siguiente pasaje: *"Un día los marineros de un barco al borde del naufragio, con lágrimas en los ojos, invocaron su nombre diciendo: San Nicolás, siervo de Dios.... Aquí me tenéis... Inmediatamente comenzó a ayudarles en las faenas de la navegación y a maniobrar con antenas, velas y cables, hasta que momentos después, la tempestad cesó y desapareció"*(46).

En los momentos difíciles, los marineros rezan una oración convencional: "San Nicolás, ayúdanos", o "San Nicolás al timón". Según una tradición neogriega, San Nicolás fue quién descubrió el timón, y , desde entonces, los barcos estaban a salvo y no a la deriva de las olas. Una canción popular reza así: *"En la proa está sentado Cristo, en el medio la Virgen, y atrás en su timón, está sentado San Nicolás."*

Otras tradiciones cuentan que San Nicolás dejó el Paraíso y corrió a los mares helados y tempestuosos para ayudar a quienes le invocan. Los marineros le donaban pequeños exvotos en forma de barquitos, que, a menudo colocaban delante del icono de San Nicolás, que, frecuentemente, tiene su capilla en puertos e islas, y que ha dado su nombre actual muchos accidentes costeros de la península balcánica. San Nicolás es llamado "Señor de los Mares", y su poder sobre las olas se encuentra documentado en todos los países del ámbito balcánico y ruso (Iglesia ortodoxa) y, en menor medida, en la Iglesia latina.

Desde el siglo XI fueron frecuentes los iconos con la representación de San Nicolás, como atestigua un ejemplo bronceo en miniatura (11 x 9 cms.) procedente de Tesalónica (Tesalónica, Museo bizantino de la Torre blanca) (lám.III, I,45). El santo patrono de los marineros está de pie en el centro del icono, en posición frontal, sosteniendo el Evangelio mientras procura su bendición, ataviado con los símbolos del arzobispado. A la altura de su cabeza, aparecen los bustos de Cristo y de la Virgen, y en la esquina inferior izquierda, un figura masculina, tal vez el donante (y propietario) del icono está postrado a los pies del santo, al que acompaña una inscripción que reza así: O A(OC) NIK (AOC). En el marco exterior del icono se han representado diez bustos dentro de medallones (47), y entre ellos se ha optado por la decoración de motivos foliáceos, formando palmetas en grupos de cuatro.

Hacia el año 1100 fue realizado un icono de bronce, también de pequeño formato con la representación de San Nicolás que se conserva en la Colección

Canellopoulos de Atenas (n. 980) (lám.III,I,46). En posición frontal, y ataviado con las vestiduras episcopales -sticharion, phelonion y omophorion-, San Nicolás bendice con su mano derecha, mientras sostiene el Evangelio con la izquierda. El relieve está bastante perdido, pese a lo que todavía puede leerse la inscripción O A ('I)oc (NIKO) AOC. Una orla perlada enmarca el icono, cuya orla consiste en decoración de rombos con cruces inscritas.

Otro pequeño icono, en esta ocasión realizado en esteatita en el siglo XIII (Museo Benaki de Atenas, n. 11420) muestra nuevamente el busto de San Nicolás acompañado por la inscripción ... NIKO A (C) (48). El santo luce un omophorion decorado con cruces, sostiene el Evangelio con su mano izquierda y bendice con la diestra. El fino trabajo del pelo y el noble modelado del rostro, a pesar de ser un trabajo realizado a mano, nos hacen pensar en un buen artesano, probablemente del siglo XIII. El borde del icono presenta un fino relieve de meandro y tiene un orificio para ser colgado.

Mejor conservado que el anterior, otro icono en esteatita, del siglo XIII, ofrece una versión de San Nicolás, alzado sobre un podio, luciendo las tradicionales vestiduras episcopales y sosteniendo el Evangelio con sus manos (Museo Benaki de Atenas, n. 13510) (lám.III,I,47). El santo va acompañado por una inscripción, como suele ser habitual; bajo ella, el artista ha incluido dos plantas estilizadas que se inspiran en los modelos de manuscritos iluminados. La mayoría de estos iconos, a juzgar por su pequeño tamaño y por su desgaste, fueron usados, probablemente, como talismanes, hipótesis que cobra más fuerza cuando aparece representada una cruz provista de hojas, como sucede en el reverso de este ejemplar.

El Museo Benaki de Atenas conserva varias piezas del tipo que comentamos, en las que la figura de S. Nicolás se adecúa a los presupuestos iconográficos más recurrentes que venimos señalando (49). En ocasiones, grandes iconos narrativos muestran, de forma simultánea, varias escenas de la vida del

santo patrón de los marineros, como sucede, por ejemplo en un gran icono que fue ejecutado en temple sobre madera, en el último cuarto del siglo XIV, procedente de Castoria, y que se conserva, hoy, en el Museo Arqueológico de Verria) (50). La hierática figura del santo patrono del mar, de habitual iconografía, está rodeada por la representación de doce escenas de su vida, entre las que señalamos la situada en duodécimo lugar: el milagro del barco. El tipo de composición es similar a la de los iconos realizados en el siglo XII en Sinaí; en ella están solo el santo y el marinero, si bien llama nuestra atención la presencia de un demonio revoloteando en la vela. El doble icono de Castoria está relacionado, por su estilo, con la obra de Xenos Digenis, activo entre 1462 y 1493, autor de las pinturas de la Iglesia de la Virgen en Ano Meropi (cerca de Castoria).

Para demostrar el difundido culto al santo existen muchos iconos que siguen el mismo esquema (51). En ocasiones el soporte artístico es el mosaico, como en un precioso ejemplar realizado en el primer cuarto del siglo XIV que procede del Monasterio de Stavronikita (Monte Athos, Grecia) (lám. III,I,48). Una vez más, el santo aparece flanqueado por la inscripción que le identifica, va ataviado con las vestiduras episcopales, bendice con su mano derecha y sostiene los Evangelios con la izquierda.

Este icono fue el "Palladio" del Monasterio de Stavronikita que, según la tradición, fue arrojado al mar por los iconoclastas y rehecho después utilizando caparazón de ostra, por lo que recibiría el epíteto de "San Nicolás de la Ostra". La obra se puede relacionar, en términos técnicos con la decoración del Catolicon del Monasterio de Pammakaristos (Fethiye Djami), en Constantinopla (1315), y con la de la Iglesia de los Santos Apóstoles de Tesalónica (1312-15). Los tres ejemplos tienen en común la marcada variación del color, y el uso de teselas rojas para indicar los contornos exteriores. Su estilo se aproxima al de las decoraciones musivarias monumentales del principio del siglo XIV.

La Iglesia de San Nicolás Orphanos (Tesalónica), decorada entre los años 1310 y 1315 contiene una magnífica pintura mural con la representación de San Nicolás realizando un milagro en el mar (lám. III,I,49). En un barco de vela, ocupado por cinco remeros, se destaca la figura de San Nicolás, de pie, que sostiene una redoma en su mano para indicar que la escena alude al llamado "Milagro de Artemis" (Efesia): la antigua diosa -símbolo de los ídolos de adoración-, se había aparecido, transformada en una vieja, al capitán de un barco que trasladaba peregrinos a la tumba del santo y le había persuadido para que aceptara una redoma de aceite que era, en realidad, un líquido corrosivo; San Nicolás se apareció en sueños a los pasajeros y les ordenó que arrojaran el líquido al mar. Obedecieronle ellos y entonces, una violenta tormenta amenazó el barco que estuvo a punto de ser destruido y que fue, finalmente salvado gracias a la milagrosa intervención del santo (52). El estilo de la obra es netamente conservador, y presenta múltiples analogías con los muros pintados de Tesalónica, del distinguido artista Kalliergis, en la Iglesia de Cristo en Verria (1315) y con los últimos trabajos de los pintores Miguel y Euthychios Astrapas, en Staro Nagoricino (1318).

NOTAS

1. Colonia fundada en el año 685 a.C.
2. Justiniano I: emperador bizantino desde el 527 hasta el 565. Era hijo de un campesino macedonio, si bien había recibido una excelente formación en teología y ciencias profanas, política y diplomacia. El gobierno de Justiniano tuvo una importancia evidente. La soberanía del Imperio se extendió hasta España, y el **Corpus Iuris** creó los fundamentos del derecho europeo. Justiniano se rodeó de un gran número de expertos y colaboradores entre los cuales cabe destacar el papel desempeñado por su esposa Teodora. La verdadera fuerza motriz de su actuación fue la restauración del Imperio ortodoxo, cuyos antiguos límites conquistó, bajo el estandarte de la unidad religiosa.
3. Sócrates, **Historia Ecclessiae** , III, 16.
4. La dinastía macedónica abarca del 867 al 1057. En ella gobernaron Basilio I, León VI, Alejandro, Constantino VII y Romano I Lacapeno, Romano II, Basilio II con Nicéforo II Focas y Juan I Tzimias, Constantino VIII, Zoe y Teodora, y Miguel VI.
5. Constantino VII: (913-959).
6. (1057-1185).
7. Entre las causas de esa decadencia cabe destacar la fragmentación del Imperio, como consecuencia de la cuarta Cruzada, la imposibilidad de reconstruir un gobierno centralizado, el colapso económico y el monopolio del comercio bizantino por los italianos, la pérdida de todo el Asia Menor ante los turcos y la invasión de serbios y croatas.
8. La Dinastía de los Paleólogos gobernó Bizancio entre 1231 y 1453..
9. El arte bizantino convierte el arte romano, del que parte, en un arte bidimensional, que a pesar de su clasicismo intentaba apartarse de la realidad porque no buscaba sino un sentido religioso universal y su finalidad era "la visualización de lo invisible en la teología de la imagen" (Cfr. George Maier, F., Bizancio, Madrid, 1979, p. 58.
10. Brett, G., The Great Palace in Constantinople, en The Journal of de Warburg and Courtland Institute, Londres, 1942.

11. Belerofonte (Βελλεροφόντης), descendiente de la Casa Real de Corinto, hijo de Posidón y Eurínome, su padre mortal era Glauco. Entre sus aventuras destaca la muerte de la Quimera, por orden de Yóbates, monstruo que devastaba el país y robaba los rebaños. Belerofonte consiguió acabar con la Quimera de un sólo golpe, precipitándose sobre ella desde los aires, montado sobre el caballo Pegaso.
12. Este mosaico ha formado parte, recientemente, de la colección de obras de arte expuestas en el Pabellón de Jordania de la Exposición Universal de Sevilla, 1992.
13. Helios (Ἥλιος), el Sol. Divinidad perteneciente a la generación de los Titanes. Se le solía representar como un jóven en la plenitud de la virilidad y dotado de gran belleza. Su cabeza está rodeada de rayos, que forman una especie de cabellera de oro. Helios recorre el cielo montado en un carro que arrastran velocísimos corceles (Pirunte, Éoo, Aetón y Flegonte). Precedido por el carro de la Aurora, Helio se lanza por un camino estrecho, desde el país de los Indios, y camina durante todo el día, hasta que al anochecer llega al Océano, donde se bañan sus fatigados caballos.
14. Dicha interpretación procede de Kurt Weitzmann en *Age of Spirituality. Late antique and Early Christian Art (III-VII)*, New York (MEMA), Nov. 1977- Feb. 1978.
15. Selene (Σελήνη), la personificación de la luna suele ser representada como una mujer joven y hermosa que recorre el cielo montado en un carro de plata tirada por dos caballos. Es célebre por sus amores con Zeus y con el pastor Endimión.
16. Cfr. Tetis, APENDICE I.
17. Weitzmann, K., op. cit., n. 134.
18. Volbach, W.F., *Early Christian Art*, Londres, 1961 n. 232.
19. Cfr. Grabar, A., *Byzantium from the death of Theodosius to the Rise of Islam*, Londres, 1966, p.262.
20. Weitzmann, op. cit., n.114.
21. Cfr. Capítulo II-V.
22. Evdokimov, P., *El Arte del Icono*, Madrid, 1991, p.295.
23. Palermo, antigua **Panormus**, fue fundada por los fenicios y conquistada por los romanos (254 a.C.), que hicieron de ella una de sus principales bases navales. Cayó en manos de los godos en el año 493 y, rescatada por Belisario en el 535, perteneció al Imperio bizantino hasta la ocupación sarracena del 830. Desde 1072 hasta 1194 fue sede de la corte de los reyes normandos.
24. Cfr. Capítulo II-V.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

25. La composición de este tipo de escenas sigue, generalmente, la iconografía básica del Juicio Final, que ha tomado forma en sus primeras representaciones de pintura monumental, como, por ejemplo, la Iglesia de la Virgen de Chalkeon, en Tesalónica (1023), y también en artes menores como las miniaturas del Salterio griego 74, o una placa de marfil conservada en Londres, entre los más señeros modelos
26. El tema del Juicio Final bizantino se apoya, no sólo en las Escrituras, sino también en los textos patrísticos, como la Homilia de San Basilio sobre el Juicio Final.
27. Este monasterio fue fundado por el Cral de Serbia Milutin (1282-1321), que compró una serie de iglesias en el sur de Serbia después del tratado de paz con los bizantinos y de su matrimonio con una princesa bizantina.
28. Evdokimov, Paul, op. cit. p.294 y ss.
29. Sus catorce miniaturas, a toda página, ilustran Salmo y Odas del Antiguo Testamento (en griego), de acuerdo con la siguiente estructura:
Folio 1, verso:David componiendo sus salmos. Folio 2, verso:David de muerte al león. Folio 3, verso:David ungido por Samuel.Folio 4, verso:David y Goliat.Folio 5, verso:La entrada de David en Jerusalén. Folio 6, verso:La coronación de David. Folio 7, verso:La exaltación de David. Folio 136, v.: La penitencia de David. Folio 419, v.: Moisés cruzando el Mar Rojo. Folio 422, v.:Moisés en el Monte Sinaí. Folio 428, v.:La oración de santa Ana. Folio 431, v.: La historia de Jonás. Folio 435, v.:La plegaria de Isaías. Folio 446, v.:La oración de Ezequías. Cfr. Buchthal, H., *The Miniatures of the Paris Psalter*, London, JWCI, 1938.
30. Exodo, 14, 21-31
31. Algunas de estas personificaciones aparecen también en las miniaturas del Octateuco de Seraglio y del de Esmirna, por lo que pudiera creerse que el Salterio de París sirviera de arquetipo para algunos de los Octateucos, pero esta es una cuestión muy debatida. Cfr. Weitzmann, K., *Byzantine liturgical Psalters & Gospels*, Londres, 1980, p. 70-71.
32. El Octateuco de la Biblioteca Topkapu Saray, de Estambul, no alcanzó el grado de calidad artística que el Salterio 139 de París; se puede comprobar, en cambio, cómo el artista ha repetido fórmulas de aquél, de modo casi literal. Por ejemplo, la figura de Moisés resulta casi idéntica, al igual que algunos detalles de este grupo de israelitas en el que un niño de corta edad, guiado por la mano de s madre, gira la cabeza hacia atrás en una forzada torsión cervical. Asimismo parece una copia la

figura de Ramsés II, o el soldado egipcio que yace ahogado ante él, entre otros detalles.

33. Cfr. Evdokimov, op. cit.
34. Bodleian Library. Oxford, Byzantine Illumination, Oxford, 1952, n.16.
35. Camón Aznar, J., El Museo Lázaro Galdiano de Madrid, Madrid, 1986.
36. Cfr. Goldschmidt, A., Die Byzantinischen eckelbeinsculpturen des X-XIII Jahrhunderts. Berlín, 1979.
37. Cfr. Goldschmidt, A., Die Byzantinischen elfenbeinsculpturen des X-XIII Jahrhunderts. Berlín, 1979, n.21 d.
38. Cfr. Chatel, E., Les scènes maritimes des fresques de Saint-Chef, en Sintrhonon, París, 1968.
39. Theóphane Strilitzas, apodado Bathas, nació en Creta a finales del Siglo XIV.
40. Embiricos, A., L'École Crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine, París, 1967, f. 49.
41. Embiricos, A., op. cit., f. 57.
42. Sarategui y Medina, M., La Religión en la Mar, Discurso leído en Madrid, 1967.
43. Sarategui y Medina, M., op. cit.
44. Esta costumbre es, en realidad una pervivencia de las "plintinia", festejos religiosos en los que se arrojaba el xoanon de Artemis en el agua como signo de purificación. Según narra La Leyenda Dorada, "la región en que vivía San Nicolás era idólatra; es en ella se rendía culto, de manera especial Diana, y no pocos, de menos cultura, hacían en honor de la diosa actos execrables y practicaban determinados ritos paganos bajo un árbol consagrado a ella. San Nicolás abolió estos cultos en todo el país e hizo cortar el árbol". Otras tradiciones hacían salir a la diosa Atenea en solemne procesión hasta el mar, y la lavaban en el puerto de Faliro para renovar su fuerza milagrosa.
45. Sempere Carreras, T., "Luces o Teofanía", en Más cerca de Grecia, Universidad Complutense, Madrid, Diciembre, 1987.
46. Santiago de la Vorágine, La Leyenda Dorada, Madrid, 1982.
47. Estas figuras son : los arcángeles Miguel y Gabriel, Cristo, Juan Crisóstomo, Basilio y Gregorio de Nanzianus, Juan el Teólogo, Cosmas, Panteleimón y Damián.
Cfr. Greece and the Sea. Catalogue of the exhibition organized in honour of Amsterdam, Capital Cultural of Europe, 1987. Amsterdam, Die Nieuwe Kerk, 29 October-10 December, 1987, p.270, f.179.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

- Cfr. Greece and the Sea, op. cit., p.271, f.181.
- Cfr. Greece and the Sea, op. cit., p.282, n.192.
51. Cfr. Sevckenko, N.P., The life of St. Nicholas in Byzantine Art, 1983.
52. La representación de este milagro es exclusiva del arte bizantino.

**CAPITULO II: LA INTERPRETACION FRAGMENTADA DEL THIASOS
MARINO EN EL ARTE COPTO.**

1. Egipto entre los faraones y los musulmanes: el mundo copto.

Después de haber conocido las glorias faraónicas, el país del Nilo fue ocupado, sucesivamente, por romanos (30 a.C.), bizantinos (395-619), persas (619-629) y musulmanes (641). El llamado período copto (1) ocupa pues, un lugar intermedio entre dos estratos gigantescos: el faraónico y el árabe. En este lapso temporal, a veces oculto a la sombra de los dos titanes que lo enmarcan, tuvieron lugar algunos hechos de no poca trascendencia histórica y social, así como la aparición de un arte original, a partir del siglo III-IV.

El cristianismo surgió en Egipto a fines del siglo II, y tradicionalmente se atribuye su predicación a San Marcos el Evangelista. La cristiandad fue organizada en Alejandría, donde en el 190 surgió la "Gran Iglesia"; los esfuerzos del obispo Julián de dicha ciudad (178-188), fueron encaminados a la fundación del célebre "Didascalium", escuela de catequistas que estableció la regla de las Escrituras y veló por cualquier posible desviación conceptual. En el año 284 dio comienzo la llamada "era de los mártires": la nueva Iglesia hubo de sufrir sucesivas oleadas de persecución por parte de los emperadores romanos a lo largo de todo el siglo III y en los primeros años del IV (2). De estas persecuciones, la de Diocleciano (284-305), fue lo suficientemente sangrienta para servir a los escritores coptos como punto de partida de su historia.

A pesar de la condena sufrida, los primeros cristianos egipcios crecieron considerablemente, ya que los individuos que un día Heródoto había estimado

como los "más religiosos de los hombres", estaban deseosos de hallar un auténtico credo de fe que rigiese sus vidas. Al final del siglo III se podían contar una centena de obispados en Egipto. Allí nacieron también los primeros eremitas, así como el cenobio, vida comunitaria que más tarde habría de influir directamente sobre la organización del monacato benedictino (Occidente) y basilio (Oriente). Todo Egipto se había cristianizado en el siglo V, y buena prueba de ello fue la clausura del templo de Isis en Filé (3), en la centuria siguiente, por mandato de Justiniano.

En el año 451 la herejía monofisita (4), predicada por el Patriarca de Alejandría, Dioscurus, fue condenada en el Concilio de Calcedonia; con tal veredicto, la cristiandad egipcia se separaba del resto del mundo cristiano. Y dicha separación religiosa de Constantinopla no era sino un preludio del inminente distanciamiento político.

Egipto pasó a manos de los persas sasánidas entre el 619 y el 629, y tras unos breves años de autonomía política subsiguiente, habría de caer en manos de las hordas árabes en el 641. Para entonces, pese a la generalizada tolerancia religiosa por parte de los musulmanes, el número de cristianos empezó a disminuir considerablemente hasta que en el siglo X, durante la dominación fatimí, constituían un elemento social minoritario.

Pese a todos los avatares que allí tuvieron lugar, en Egipto se mantuvo una expresión artística peculiar, bien al margen del mundo bizantino. Los coptos permanecieron fieles, por mucho tiempo, a su tradición, como demuestra el hecho de que continuasen hablando una lengua egipcia asimilada a la griega, que transcribían en un alfabeto tomado, en gran parte, del griego. Asimismo, sus manifestaciones plásticas discurrieron por cauces propios, cuyas peculiaridades hay que buscar y explicar en la conjunción y asimilación de elementos tan heterogéneos como los tomados del arte helenístico, bizantino, de Siria, de

Palmira, de Persia..., sin olvidar el peso de la tradición autóctona. Todo ello tuvo como consecuencia la formación de un arte original y pleno de vigor.

Una de las hipótesis de interpretación más atractivas para este período, muestra el arte copto como una continuación del arte faraónico, pero no hay que olvidar que los temas del Egipto de los faraones son, extremadamente raros, razón que invalida parcialmente la citada hipótesis. Entre los más ilustres conocedores del mundo copto no se puede dejar de mencionar al profesor Strzygowski que ve el arte del Egipto copto como una continuación local, de carácter provinciano, del arte helenístico. El helenismo debió de jugar, sin duda, un papel determinante en la formación del arte copto, pero no exclusivo; a él se unieron otras influencias, también decisivas, como son las de Bizancio o las del arte cristiano de Siria. Dicho de otro modo, las formas e ideas de la cultura helenística fueron transformadas por el peso de las culturas y religiones orientales.

La corriente copta fue primero pagana y, más tarde, cristiana; la generalizada acepción de copto como sinónimo de cristiano sólo es válida tras la conquista árabe, ya que con anterioridad al año 641 coexistieron en Egipto obras de índole cristiano y otras de signo pagano, que pudieron incluso, haber sido realizadas por artistas griegos.

El mérito de los egipcios del período copto fue tal vez el de haber seleccionado sabiamente un legado cultural de signo muy heterogéneo, es decir, el de haber servido de aglutinante de una gran diversidad cultural.

2. La iconografía clásica en el Arte Copto: el "thíasos" marino.

De todo el variado repertorio de temas que se incluyen en las manifestaciones plásticas de los artistas coptos, aquellos procedentes de la iconografía clásica ocuparon un lugar de honor: el mundo griego y, sobre todo,

el arte helenístico, fueron modelos de inspiración temática para Egipto durante gran parte de los siglos de su historia medieval.

Hasta el siglo III ("**Arte Precopto**")⁽⁵⁾ fue habitual la fusión entre la temática egipcia y la griega. El sincretismo religioso, favorecido por las circunstancias sociales del momento, tuvo como consecuencia la asimilación de deidades del panteón egipcio con otras del Olimpo helénico; así, por ejemplo, Osiris fue identificado con Dioniso, Isis con Afrodita, Horus con Harpócrates, etc. Además, otro grupo de temas frecuentes entonces fueron tomados del Egipto Antiguo y pasados por el tamiz grecorromano: los nilóticos.

A fines del siglo III se inicia la "**fase de transición**" hacia el Arte Copto, que abarca hasta la segunda mitad de la quinta centuria. Durante este período transitorio, los temas adquirieron un marcado carácter decorativo. La mayoría de ellos tenían su origen en el helenismo, si bien fueron matizados por los conceptos especulativos de Alejandría.

Los temas más recurrentes fueron los dionisiacos, las estaciones, el Nilo rodeado de "amorinos", o el nacimiento de Afrodita y su entorno de nereidas y tritones. Al lado de estos temas empezaron a cobrar importancia los asuntos cristianos y, en ocasiones, se dio la lógica cristianización de alguno de los tan reiterados temas paganos; esta tendencia a la cristianización sería la que, a la postre, habría de ganar terreno en el mundo copto.

Entre la segunda mitad de la quinta centuria y los últimos años del siglo séptimo, el "**Arte Copto**", propiamente dicho, atraviesa por su fase de culminación. Es el momento en que los artistas plasman en sus obras toda la originalidad de su genio, y toda la plenitud de su capacidad creadora. Ya en las fases precedentes se había advertido como rasgo constante en las producciones artísticas un notable desdén por el academicismo y una progresiva separación formal con respecto de los modelos helenísticos.

A principios del siglo VI tuvo lugar la transición entre el denominado "estilo suave", en el que aún eran bastante visibles las huellas estilísticas del arte grecorromano, y el "estilo rudo", caracterizado por grandes deformaciones anatómicas, inarmonía, e incluso tosquedad de factura. Los cristianos coptos eran mayoría y, sin embargo, el uso de temas paganos por aquellos coptos todavía no cristianizados, no había sido eliminado. Incluso, después de la dominación árabe se puede observar todavía una amalgama de temas cristianos conviviendo con otros de origen pagano.

Desde el siglo VIII al siglo XII ("Arte de los Coptos"), los temas se convirtieron en meros repertorios decorativos, cuyo significado se fue olvidando gradualmente. A este perdido simbolismo se unió la creciente abstracción formal, de tal suerte que el tema, deformado, resultó ser, en ocasiones, difícilmente identificable. Los motivos decorativos de raigambre helenística siguieron vivos, en lenta decadencia, hasta el siglo XII y, como se ha señalado, nereidas, cazadores, caballeros partos y otros tantos motivos, resultaron irreconocibles con frecuencia.

Las manifestaciones artísticas de mayor calidad de toda la producción copta fueron la escultura y la tapicería, artes a las que hay que sumar piezas menores de metal, madera y otros materiales. La iconografía relacionada con los seres míticos del mar constituyó un motivo de frecuente reinterpretación que los artistas egipcios tallaron en sus relieves arquitectónicos, placas y objetos de marfil, o tejieron sobre lana y lino en infinidad de ocasiones.

Entre las grandes divinidades del mar fue la diosa Afrodita quien gozó de mayor protagonismo. Ya se ha señalado anteriormente cómo, en un principio, la Afrodita Urania de los griegos fue identificada con Isis; sin embargo, en algunos escritos gnósticos del siglo VI, su presencia fue considerada, a menudo, como símbolo del renacimiento del alma en las aguas del bautismo, de la purificación, e incluso, con el mismo Cristo.

Junto a la diosa, nacida de la espuma marina y llevada a la orilla encima de una venera, aparece en muchas ocasiones una cohorte triunfal de tritones y nereidas. Precisamente fueron estas divinidades menores, en especial las nereidas, las que sirvieron a los artistas coptos como motivo temático más reiterado en el Egipto medieval desde el siglo III hasta el siglo XII.

Las nereidas y otras divinidades de rango secundario del cortejo Posidónico tuvieron desde época helenística una misión escatológica, la de acompañar al difunto en su viaje a la otra vida, hacia las islas de los Bienaventurados, ubicadas en el extremo occidental del orbe, allende el Océano. El Arte copto, siguiendo patrones helenísticos representó a las nereidas desnudas, por lo general, con la clara indicación de su sexo, y a menudo cabalgando a la grupa de diversos monstruos marinos o acompañadas por delfines o amores, o sencillamente, nadando; en otras ocasiones, aparecen como figuras danzantes, y en la mayoría de los casos sosteniendo con sus manos un paño flotante de ascendencia clásica sobre su cabeza ("aura velificans"). A veces son coquetas que contemplan su hermoso rostro en un espejo, imitando la actitud clásica de Afrodita, y casi siempre, figuras ataviadas con joyas y aderezos, hermosas y dulces unas veces, o rudas, esquemáticas y hasta irreconocibles, otras.

Asimismo, al lado de las nereidas cabe señalar la presencia de seres híbridos de mujer y pez, las sirenas, cuyas efigies aparecen, sólo ocasionalmente, en el arte copto. Llegado este punto no se puede olvidar que el Egipto de los faraones conoció en sus creencias a los pájaros de las almas, que fueron tal vez los inspiradores de la sirena clásica como mujer-pájaro. Y también en este ámbito cultural egipcio se obró la metamorfosis de la sirena (es decir, del tránsito del alma al más allá) de criatura alada a pisciforme, siendo las sirenas marinas, las encargadas de conducir el alma al más allá.

En menor medida, también aparecen en las representaciones artísticas las figuras de tritones, ictiocentauros, y toda suerte de monstruos de las

profundidades: desde el Ketos al asno marino, pasando por los toros o panteras de formas anguípedas, cuya ascendencia hay que buscarla en el "thíasos" marino, que, no por casualidad, se había forjado en época helenística (6). Y, al lado de estos míticos seres, no podía faltar la personificación del numen del río Nilo, también a la manera iconográfica forjada en el mundo helenístico, sólo en algunos ejemplares, o acompañado por la Tierra (Gea) o Eutemia, en otras.

3. Las divinidades marinas en la escultura copta.

La escultura copta es, en realidad, el último y torpe balbuceo del arte greco-egipcio. No puede olvidarse que el milenario arte faraónico corrió a lo largo de siglos por cauces marcados por el arte religioso, aúlico y propagandístico. Sin embargo, el advenimiento de los Ptolomeos a Egipto supuso la fractura violenta de las tradiciones artísticas y el nacimiento de un arte híbrido, de escasísima calidad, y muy poco convincente.

Pese a la extraña fusión de ambas corrientes, la potencia del arte egipcio, por un lado, y del arte griego, por otro, fueron perfilando un lenguaje aceptable, sobre todo en la zona del delta, y en especial en la gran ciudad de Alejandría, el puerto cosmopolita del mundo helenístico. Mientras tanto, en las zonas meridionales, las tradiciones vernáculas egipcias se mantuvieron, durante siglos, fieles a sí mismas. Durante el período romano, la tradición helenística siguió funcionando como primer motivo impulsor de las tradiciones artísticas, de entre las cuales destacaron siempre las talladas en piedras duras, técnica dominada desde siempre, incluso desde épocas prehistóricas, por los artífices egipcios. La talla en dichas piedras (dioritas, basaltos, ...) obligaba a un achaparramiento en las figuras que, poco a poco, se fue generalizando y popularizando.

Con el advenimiento del cristianismo la confusión de los patrones estilísticos llegó a ser total, razón por la cual los viejos repertorios iconográficos

teñidos de "alejandrismo" se fueron desvirtuando, al tiempo que se utilizaban en los repertorios de los talleres locales.

A mediados del siglo III d.C. se fecha un fragmento de relieve en piedra procedente de Ahnas-el-Medineh (Heracleópolis Magna) (El Cairo, Museo Copto) en el que se han representado nereidas y peces (lám.III,II,1). Una de las nereidas aparece recostada sobre un toro marino de potente y enroscada cola escamosa, mientras su casi desnudo cuerpo, presenta una posición diagonal -similar a la de los personajes en actitud de nadar- y un exquisito modelado que concede primacía al volumen y a la luz que sobre éste incide. Sobre su cabeza, de rostro muy deteriorado hoy, ondea inflado por el viento un paño flotante. Tras esta elegante figura se han representado dos peces, y, a continuación, otra nereida, de factura algo menos cuidada, que monta desnuda a la grupa de un enorme pez semejante al delfín.

En el mismo enclave arqueológico, Ahnas-el-Medineh, las excavaciones han deparado otros tantos relieves en piedra, tal vez inspirados en el ejemplo anterior, aunque realizados entre los siglos V y VI, cuya temática e iconografía son totalmente paganas. En ellos se puede apreciar la evolución estilística del Egipto copto, que pasa de manera progresiva desde el estilo dulce hacia un estilo más rústico. En dichos relieves se han representado escenas báquicas, nereidas, Hércules, Ledas o Afroditas; todas estas divinidades aparecen con sus pámpanos, sus acantos o su conchas, y formaban un conjunto de un seguro efecto decorativo.

Entre ellos merece ser destacado un grupo escultórico en el que un geniecillo marino, provisto con una antorcha, cabalga sobre un delfín, entre dos nereidas desnudas y danzantes (lám. III,II,2). Es un altorrelieve, realizado a principios del siglo V sobre piedra calcárea, que se conservan, en la actualidad, en el Museo Cívico de Historia y Arte de Trieste (n. 5260). Un mascarón o Gorgoneion, entre óvalos, de clara ascendencia helenística, ocupa la parte alta de la composición. Bajo él, dos figuras de nereidas desnudas en actitud de danza

(función decorativa) se disponen de modo simétrico entre sí, y sostienen con sus manos sendos paños flotantes que sirven de cobijo a sus figuras. Entre ellas, marcando el eje de simetría, situado bajo el mascarón superior, un geniecillo acuático que sostiene en sus manos una antorcha, cabalga sobre el lomo de un delfín de sinuoso cuerpo y gran ojo visto de frente.

La obra manifiesta cómo los tipos clásico-helenísticos han sido ya transformados según el gusto copto: los enormes pendientes de las nereidas son similares a las joyas de las ricas damas bizantinas, y la gruesa "bulla" que adorna su cuello es un motivo típico de muchas esculturas de Ahnas. Las formas, aún conservando la morbidez y la turgencia típica del gusto alejandrino, comienzan a ser talladas con sentido geométrico (poliédrico), en el característico "estilo dulce" del período protocopto. Asimismo, el tratamiento de los cabellos mediante rizos convencionales es peculiar del gusto copto, como lo es también la considerable vivacidad del movimiento.

La geometrización se ha acentuado considerablemente en fragmentos escultóricos con representaciones de nereidas sobre monstruos marinos, procedentes, asimismo, de las excavaciones efectuadas en Heracleópolis Magna como puede verse en un nicho arquitectónico decorado con una nereida que cabalga sobre una pantera marina (lám.III,II,3), fechable en los últimos años del siglo V, o el principio de la sexta centuria (El Cairo, Museo Copto). Con un gran sentido del movimiento, el artista ha optado por la tendencia a la estilización formal, simplificando volúmenes y detalles, señalados por medio de simples incisiones, al tiempo que ha preferido el gusto orientalizante para la plasmación de los rasgos fisiognómicos.

Al mismo período y localización arqueológica corresponden varios fragmentos de relieve en piedra conservados en el Museo Copto de El Cairo, en los que la diosa Venus aparece representada sobre la concha, bien en solitario (lám.III,II,4), o bien acompañada por un tritón que le sirve de cortejo (lám.III,II,5).

A fines del siglo V ó principios del VI corresponde un nicho en relieve con la representación de una nereida sobre un monstruo marino (lám.III,II,6), conservada en el Brooklyn Museum de Nueva York (n.41). De procedencia desconocida, la pieza posee un estilo que presenta notorias semejanzas con el de Ahnas, y aún subsisten en ella restos de policromía en rojo y negro. La nereida como su cabalgadura constituyen una sola entidad plástica; ambos forman un sinuoso perfil en cuyo interior dominan el sentido plano y lineal del relieve, así como una tendencia extremada hacia la esquematización. Es evidente la pérdida del sentido volumétrico, así como la deformación anatómica a que ha sido sometida la nereida, cuya cabeza, -rematada por una abultada y ondulada cabellera- y cuello resultan desproporcionados en relación con el resto del cuerpo. Sus ojos, remarcados mediante una doble y profunda incisión son desmesuradamente grandes, de acuerdo con el estilo de principios de la sexta centuria. Es excepcional, desde el punto de vista iconográfico, que la nereida aparezca vestida, ataviada con larga túnica ceñida a la cintura.

El animal marino que sirve de apoyo a la nereida tiene cabeza similar a la de un grifo, por su puntiaguda lengua, si bien es un ser anfibio cuyo cuerpo está plagado de un menudo tejido escamoso y provisto de una cola cuyo extremo se enrosca para producir el consabido retorcimiento, frecuente desde época clásica.

El paso definitivo hacia el denominado "estilo rudo", con el consiguiente abandono de la influencia helenística, queda plasmado en un fragmento de nicho con nereida (lám.III,II,7), probablemente del siglo VI, que se conserva en el Museo greco-romano de Alejandría (n. 23552). La citada pieza procede de Behnasa, Egipto; está realizada en piedra calcárea, y su relieve muestra a una nereida desnuda y nimbada que se aferra con su mano a un animal marino fabuloso, sobre el que se recuesta ; a ambos lados del grupo principal se sitúan sendos peces.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

Sólo la actitud de la nereida se puede rastrear en la musivaria y pintura de época romana, ya que tanto sus rasgos faciales como la factura general a que ha sido sometida la constituyen en una de las muestras más genuinas del gusto copto por antonomasia. El rostro está ejecutado con detalle: presenta grandísimos ojos, y nariz y boca menudas, siguiendo la moda egipcia y oriental. Su cuerpo desnudo ha sido modelado con tal tosquedad que los senos no son más que dos geométricos conos, y tanto el abdomen como el sexo, se han señalado con una brusca y profunda incisión.

Junto a las benefactoras y amables nereidas, los artistas coptos incluyeron en sus repertorios temáticos, de forma más excepcional, a otros seres míticos del mar, como las mujeres-pep, tritonisas o sirenas. El Museo de iconos de Recklinghausen (NordRhein, Alemania) guarda entre sus fondos un magnífico relieve en piedra en el que aparecen dos graciosas sirenas marinas (6) (lám.III,II,8). El panel rectangular que muestra el relieve se halla dividido en dos partes por medio de un motivo arboriforme, que marca la axialidad compositiva, y que se incurva en su simétrica disyunción hacia ambos lados para servir de cobijo -a modo de hornacina o arco- a las criaturas marinas situadas a ambos lados de este eje vegetal (7).

Las sirenas son idénticas entre sí: poseen cara redondeada de prominentes facciones, torso desnudo con senos y ombligo marcados someramente, brazos estilizados y grandes manos que sostienen un fruto y una rama vegetal respectivamente; bajo la cintura, su infantil cuerpo se ha metamorfoseado, y da comienzo una cola pisciforme única, que ha sido tratada con un gran sentido decorativo como se puede apreciar en la cuidadosa factura de las escamas, y cuya aleta terminal se desdobra de forma bífida.

Las facciones del rostro, el enorme collar que ambas lucen sobre su pecho, el rígido tratamiento de los dedos de las manos, así como todos y cada uno de sus detalles, convierten a estas dos sirenas en figuras no carentes de gracia y

vivacidad, que el artista ha representado como si se tratara de una misma imagen desdoblada por un espejo (disposición especular). No existe en la composición movimiento alguno: las figuras aparecen heráldicamente dispuestas y con una expresión de espiritualización. Bajo la óptica de estilo, se observa una marcada tendencia a la desproporción y a la geometrización anatómica, que preludian el estilo rudo, por lo que la obra debe ser fechada en los años finales del siglo V o al iniciarse el siglo VI.

Además de las nereidas y sirenas, también otros seres míticos marinos tuvieron funciones escatológicas en el universo de las ideas coptas, y, por ende, en sus manifestaciones plásticas. En ocasiones, los encargados de garantizar un placentero tránsito al más allá, a través del mar, fueron los propios monstruos de las profundidades acompañados por erotes, como atestigua un relieve de piedra realizado a fines del siglo V o principios del VI (Berlin, Staatliche Museen, n. 1.4452 c), que procede de Gizah (lám.III,II,9). Beckwith (8) se refiere a la obra como "máscara en una concha soportada por erotes sobre delfines". En efecto, se trata de una máscara, representación de un busto funerario, que es transportada por el Océano por unos amercillos de forzada postura que cabalgan a lomos de sendos monstruos marinos, mucho más afines por su iconografía al antiguo Ketos que a los delfines, y que no obstante, difieren entre sí. Uno de ellos tiene orejas de lobo y alargado hocico, el Ketos por excelencia, mientras que su afrontado compañero muestra una cabeza similar a la de un león (o pantera) pero posee boca y aletas de tiburón. La pieza es una recreación de gusto copto de un tema que, como se vio, fue recurrente en la decoración de muchos sarcófagos romanos, a partir del siglo II (9).

El dios-río de los antiguos faraones siguió siendo el motor imprescindible de la vida de Egipto durante el período copto. Pese a ello, y, como se ha apuntado, los temas nilóticos no fueron, sorprendentemente, los más numerosos, si bien su presencia no podía desaparecer ante el protagonismo de otros asuntos. Un fragmento de relieve conservado en el Brooklyn Museum de Nueva York, tal

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

vez procedente de Ahnas-el-Medineh, y tallado en piedra en la segunda mitad del siglo V, muestra al Nilo reclinado, junto a una divinidad de la Tierra (lám. III,II,10).

El arcano dios es ahora un simple numen acuático, cuya efigie deriva de los modelos helenísticos y romanos: un anciano barbado que ostenta diadema sobre su cabeza y sostiene un cetro (de plantas fluviales) con su mano derecha. Tras su espalda una serie de plantas acuáticas hacen alusión a su consabida fecundidad y a su poder dador de vida. Junto a él, una figura femenina, en muy mal estado de conservación, ha sido identificada como una divinidad de la Tierra.

La pequeña escultura, de corte más aristocrático, realizada en marfil, también tuvo un notable desarrollo dentro del ámbito plástico del Egipto cristiano del alto medioevo. Algunas de estas obras recogen, como la escultura monumental, la tradición helenística, y con ella, la iconografía de algunas deidades y criaturas relacionadas con el mundo mítico de las profundidades.

Son numerosas las placas de marfil decoradas en relieve con figuras de nereidas, como puede contemplarse en varios de estos ejemplares conservados hoy en el Museo Victoria y Alberto, en Londres (lám.III,II,11). Las obras londinenses fueron realizadas en el siglo V, posiblemente en los talleres de Alejandría y en ellas podemos admirar a varias ninfas marinas, desnudas, que se recuestan, tal vez a la grupa de animales fabulosos. La posición diagonal de sus cuerpos, sus cabellos flotantes y el paño que ondea al viento sobre su cabeza confieren un gran sentido del movimiento a estas esquemáticas figuras, dotadas de sorprendente vivacidad. Sus cuerpos ofrecen perfiles suavemente curvilíneos, y en su modelado se puede apreciar cierta tendencia a la geometrización, como es frecuente en obras del llamado "estilo dulce", si bien en los ejemplares que presentamos puede advertirse ya la transición estilística hacia un estilo más rústico, dadas algunas desproporciones anatómicas (manos, por ejemplo).

La iconografía no presenta particularidades y sólo es digna de mención en una de las placas, la presencia de un ser masculino cuyo poderoso busto emerge del mar, que sostiene un cayado con su mano, y que está situado al lado de una nereida. No cabe duda de que se trata de un tritón, por lo que esta placa, hoy fragmentaria, pudo incluir en sus relieves a otros seres del thíasos marino de la Antigüedad.

Los relieves del púlpito eburneo de Henry II (Catedral de Aquisgrán, Alemania), fechados a mediados del siglo VI, contienen una interesante temática inspirada en la mitología clásica, en la que se pueden seguir las transformaciones iconográficas y formales operadas por los coptos. Una de las placas más célebres de la obra presenta a dos nereidas, acompañadas, respectivamente, por un ictiocentauro y un fauno (Pan?), varios amorcillos y peces (lám.III,II,12). Las nereidas protagonizan una escena de amor con sus acompañantes, pero, ya no son bellas damas de exquisita ejecución, y sus cuerpos presentan evidentes desproporciones anatómicas, dureza de modelado y gesto desagradable. Este relieve nos advierte de un hecho que parece innegable: que la gran tradición helenística de Alejandría está llegando a su fin; tanto formal como iconográficamente, se han olvidado los ilustres modelos que alentaron el espíritu de las creaciones artísticas. Algunos detalles han perdido, incluso, su significado, como sucede, por ejemplo en el "aura velificans" de la nereida superior (inconcluso), o el medio pez sobre el que ésta cabalga.

Al mismo púlpito de Henry II (Catedral de Aquisgrán) pertenece un relieve protagonizado por una diosa que sostiene en su mano un cuerno de la abundancia y un barco. La figura ha sido identificada por los especialistas como la personificación de la ciudad de Alejandría, o como Isis del Mar. Su corona turriforme conviene, sin duda, a los prototipos iconográficos habituales en las representaciones de ciudades, aunque también fue atributo distintivo de la diosa madre Cibeles; siendo Isis Pelagia, una diosa marina, y al tiempo una diosa nutricia de la fecundidad de la tierra, optamos, con reservas, por la última de las

opciones, ya que, además, la figura sostiene en sus manos un barco y un cuerno de la abundancia (sobre el que se levanta la ciudad, a modo de templete que cobija a un personaje sedente), y bajo su pecho se anuda el cinturón que antaño era signo distintivo de la Diosa Madre Isis, y que el arte cristiano reutilizaría como signo inequívoco de la virginidad (frecuente en las representaciones de la Virgen María y, ocasionalmente, en las de figuras angélicas).

El sagrado Nilo, cuyo poder fertilizador daba la vida en Egipto, fue también objeto de representación en los marfiles coptos, como demuestra un "paxis" del siglo VI (Museo de Wiesbaden, n. 7865) (lám.III,II,14), en el que el anciano dios, recostado sobre las aguas que surgen de su ánfora, sostiene un remo en la mano, mientras que a su alrededor juegan pequeñas figuras de niños (tal vez un recuerdo de los 16 codos del célebre Nilo del Museo Vaticano).

4. Los tejidos coptos y los repertorios marinos.

La actividad textil se remonta en Egipto al período faraónico, aunque en esta época se tejía, fundamentalmente, el lino, material por antonomasia de la industria textil egipcia desde el Neolítico. La producción de tejidos estaba controlada por el Estado, y la delicadeza y finura de los mismos los hizo famosos por todo el mundo Antiguo. La lana, aunque se conocía en el Antiguo Egipto, apenas fue utilizada, por considerarse un material impuro (procedencia animal). Su uso se extendió en el período macedónico por influencia griega, ya que las mujeres griegas tejían este material, y fueron introduciendo, paulatinamente su uso.

En la época copta los materiales textiles fueron el lino y la lana. El lino se utilizaba para las urdimbres, y para las tramas en los tejidos de lienzo, mientras que la lana se reservaba para la trama de los motivos decorativos, ya que este

material absorbe muy bien los diferentes tintes y aporta la nota colorista a los tejidos (10).

La importancia de los tejidos coptos no estriba en que fuesen los únicos de la Baja Antigüedad, ya que producciones tanto o más importantes existirían en Siria, Grecia y otras provincias del Imperio, sino en la gran cantidad de tejidos que han llegado hasta nosotros (más de cien mil). Este gran desarrollo de los tejidos en Egipto se debe a que, desde mediados del siglo III los egipcios abandonaron la práctica de la momificación y enterraron a sus muertos con sus mejores indumentarias; la sequedad de las arenas desérticas que sirvieron de marco a los enterramientos ha favorecido la conservación de las telas. La industria textil copta, heredera de la del Egipto faraónico y de la helenística, se desarrolla, fundamentalmente, a partir del siglo III.

Aunque no hay testimonios de ello, es posible que los coptos utilizasen el telar vertical o "de alto lizo" para hacer sus tejidos (11), a pesar de que en Egipto se conoció con anterioridad el telar de bajo lizo u horizontal. Los tejidos coptos estaban ejecutados en técnica de lienzo, con trama y urdimbre de lino, excepto en las partes decoradas, ejecutadas en tapicería con urdimbre de lino y trama de lana teñida con distintos colores.

Los tejidos de la primera época mostraban efectos de modelado a través de las degradaciones tonales; después los colores se tornaron planos y los detalles decorativos se hacían por medio de la lanzadera volante (12). Un gran grupo de tejidos están ejecutados en técnica de bucle, que produce efectos de rizo, similar al del terciopelo sin cortar, cada uno de los cuales se producen al pasar los hilos de una segunda trama a intervalos regulares por una varilla.

Las dos funciones primordiales de los tejidos fueron la indumentaria y la decoración. Entre los primeros destacan túnicas y mantos, con motivos decorativos formando bandas, o medallones circulares o cuadrangulares. Para la

decoración los tejidos fueron utilizados como cortinas, paños de altar, etc, según pueden verse, por ejemplo en los mosaicos de Rávena. Como se ha señalado, algunos tejidos se utilizaron como sudarios, hecho que ha facilitado su conservación.

Por lo que se refiere a la temática de origen antiguo, cabe señalar que las nereidas fueron uno de los motivos de decoración más frecuente en los tejidos coptos. Ya se ha apuntado su posible simbolismo en relación con el viaje del difunto a la otra vida, pero, tal simbolismo debió de perderse pronto y las nereidas pasaron a ser únicamente un repertorio ornamental muy utilizado por los artistas. Poco a poco, éstos fueron olvidando también su aspecto exterior que llegó a estilizarse hasta la deformación, de modo que las antaño hermosas ninfas marinas quedaron convertidas en extraños e irreconocibles seres.

Los tejidos coptos presentan a las nereidas como figuras femeninas desnudas o semidesnudas que exhiben ostentosas joyas y complicados aderezos sobre su cabello o cuerpo; pueden aparecer en solitario, en parejas, o dentro de un contexto ambiental nilótico. Por regla general, cabalgan, recostadas plácidamente, a la grupa de monstruos marinos, aunque, en menor número de ocasiones, las vemos nadando, al lado de amorinos o peces, y, en muchos casos, sosteniendo con sus manos un paño que flota arqueado al viento sobre su cabeza. Excepcionalmente pueden sostener instrumentos musicales, cestos de frutos, o conchas marinas con sus manos, e incluso su actitud puede ser de coquetería, cuando contemplan su imagen en un espejo. Asimismo, resulta inusual el hecho de verlas nimbadas, llenas de majestad y prestancia.

Menos frecuentes que las nereidas en las artes textiles fueron temas como el Nacimiento de Venus, el thíasos marino, o Jonás deglutido por el monstruo, temas que, no obstante, se trataron de forma ocasional.

A principios del siglo IV (13) fue realizado en Akhim (Panopolis, Egipto), el célebre "Tapiz de las Nereidas" (lám. III,II,15), tejido en lana que conserva en la actualidad la Colección Dumbarton Oaks, de Washington (U.S.A.). Como han señalado algunos autores (14), la obra está imbuída plenamente de espíritu alejandrino y parece haber sido realizada "como si de una pintura pompeyana se tratara".

Rodeadas por un marco vegetal con inclusión de motivos animales, una pareja de nereidas ocupan, afrontadas, el campo interno, cuadrangular, del tapiz, destacándose sus siluetas sobre un fondo de color rojo intenso. La figura de la izquierda monta a lomos de un azulado y soberbio toro marino al que aferra con una de sus manos, al tiempo que con la otra hace ademán de señalar algo a su compañera. Es una mujer joven y agraciada, de facciones suavemente matizadas, que exhibe pendientes y varios brazaletes; sus negros cabellos están recogidos en lo alto mediante una diadema de pedrería incrustada y, por encima de su cabeza, un paño amarillento ondea como movido por la brisa marina. Su cuerpo no se ha conservado más allá de la cadera, cuya sensual curvatura hace suponer que la postura de sus piernas fuera idéntica a la de otras muchas nereidas: juntas hasta las rodillas y separadas, desde aquí, formando un ángulo de 45 grados.

Afrontada a ella, otra nereida de rubios y rizados cabellos monta sobre un espécimen marino imposible de identificar por las grandes pérdidas que ha sufrido, que deja ver, sin embargo, su extremidad pisciforme, muy similar a la del toro marino anteriormente citado. La nereida rubia contempla, coqueta, su delicado rostro en un espejo, mientras sostiene con sus manos el característico "aura velificans" que sirve de cobijo a su cabeza; su cuerpo se cubre parcialmente con una exigua vestimenta adornada de pedrería, y, asimismo, luce pendientes y brazaletes.

La composición denota un acusado sentido del movimiento a pesar de estar compuesta únicamente por dos figuras afrontadas entre sí; su dinamismo viene

dado por las diagonales paralelas -imaginarias- que sugieren las direcciones encontradas de los monstruos marinos: mientras el toro parece cabalgar de forma ascendente, el otro animal fantástico desciende en sentido opuesto. Asimismo, el giro de la cabeza del toro marino, los paños flotantes -parecidos y al tiempo muy desiguales entre sí-, y las inestables posiciones de las nereidas contribuyen a mostrar un expresivo movimiento.

Un fragmento de tapiz de lana e hilo de oro, realizado en el siglo V que conserva hoy el Museo de Bellas Artes de Boston, aunque de procedencia incierta, presenta grandes afinidades estilísticas e iconográficas con los tejidos egipcios contemporáneos de esa época. El fragmento consta de dos colgantes de forma cuadrada unidos por un alargado pseudocollar, cuya iconografía presenta problemas de interpretación.

En el más grande de los recuadros extremos, se ha representado un thíasos marino en torno a dos figuras -masculina y femenina- que descansan sentados sobre un caballo y que han sido identificados con Dioniso y Ariadna (15), aunque quizás pudiera tratarse de Posidón y Anfítrite. El animado cortejo de divinidades menores del mar ha sido rescatado del mundo clásico en esta obra, no sólo desde el punto de vista de la iconografía, sino también en lo que se refiere a su sentido como conjunto procesional, que acompaña, anuncia y festeja la presencia de otras divinidades de rango superior. En la Antigüedad, el thíasos marino acompañaba, por lo general las apoteosis de Neptuno y Anfítrite, y en ocasiones las de Afrodita (lám.III,II,16 y 17); sin embargo, no sería de extrañar que en esta ocasión fuera Dioniso el dios festejado por las divinidades marinas ya que, precisamente, en su honor se formó, en el mundo helenístico, el más importante de los cortejos míticos de la Antigüedad, el "thíasos báquico", que habría de influir decisivamente en la formación e iconografía del thíasos marino (16).

El artista se ha servido de personajes y atributos propios tanto del thíasos báquico como del thíasos marino, interrelacionando ambas iconografías: los

personajes principales carecen de atributos iconográficos distintivos, pudiendo tratarse, como se ha señalado, de Posidón y Anfítrite o de Dioniso y Ariadna; entre las divinidades secundarias que los rodean se destacan, en primer plano, dos amores que se aferran a delfines, un viejo ictiocentauro que avanza hacia otro delfín en el extremo inferior derecho de la composición, y otro grupo situado a la derecha de las divinidades mayores compuesto por un centauro marino (o tritón) joven, que sirve de montura a una figura, presumiblemente una nereida, coronada de pámpanos (17). Tras ellos avanza, de pie, hasta la orilla del mar, un amorino que porta un cesto sobre su cabeza. Este detalle podría sugerir otra posible interpretación iconográfica: Dioniso -el personaje coronado de hiedra y pámpanos- acompañado por un amor que sostiene frutos sobre su cabeza ha montado a la grupa de un centauro (marino?), para acercarse a las divinidades del mar, cuyo séquito propiamente dicho sería el que ocupa el primer plano compositivo. Sea cual sea su interpretación, este fragmento tapizado combina, como ya se ha señalado, elementos iconográficos de ambos thíasos, tal vez por error o contaminación.

Un collar de piedras preciosas entre las que se han intercalado bustos -con gorro frigio y coronas de pámpanos, alternativamente- lleva al otro extremo cuadrado de la pieza, bordeado por marco de fina pedrería en cuyo interior navega una criatura fabulosa del mar, cuya identificación tampoco resulta fácil de precisar. Es un ser femenino, híbrido de humano y pez, que posee patas delanteras de crustáceo (nota iconográfica totalmente original), y sostiene un remo sobre su hombro. Sobre su cabeza se puede ver un "Króbilos", moño típico de Afrodita y Apolo en el mundo clásico.

Un fragmento de tejido de seda, correspondiente a finales del siglo IV o principios de la centuria siguiente, que se conserva en la actualidad en el Tesoro de la Catedral de Sion (lám.III,II,18) muestra cuatro hileras de medallones en cuyo interior las nereidas cabalgan a la grupa de animales marinos y portan en sus manos diferentes atributos. El motivo, de ascendencia alejandrina, ha sido

insistentemente reforzado por el tapicero, acaso con sentido simbólico, dado que, en su día, la pieza estuvo destinada a envolver reliquias, y las nereidas serían la garantía del viaje placentero del difunto hacia la inmortalidad.

Otro interesante fragmento de tapiz que guarda el Museo Rietberg de Zurich (18) (f. III,II,1), fechable en el siglo V, muestra a tres erotes sosteniendo una larga guirnalda. Junto a ellos, una figura femenina, una nereida, cabalga sobre un mítico caballo de mar, y por encima de su cabeza ondea al viento un paño flotante. Otras figuras, acompañadas por amorinos han sido representadas en actitud de nadar; la mejor conservada de ellas es la que aparece en una posición más retrasada: tanto su anatomía como su peinado y el "aura velificans" que enmarca su cabeza no dejan dudas sobre su interpretación, es una nereida, a pesar de que su actitud de nadadora no es la habitual de dichas criaturas míticas (19).

En los últimos años del siglo V o, tal vez al iniciarse el VI, debió de realizarse en el ámbito egipcio un tapiz conservado hoy en el Museo Textil de la ciudad de Washington (n. 148); lana y lino bordado sobre urdimbre de lino sirven de soporte a cinco nereidas que se destacan sobre un fondo nilótico (lám. III,II,19), mezclándose así dos temáticas -la nilótica y la de las divinidades marinas- cuyo repertorio modélico tiene origen helenístico.

El campo principal es una densa aglomeración de peces, plantas de loto, niños, pájaros acuáticos, barcos, etc., que se desenvuelven en un fondo uniforme, de color rojo intenso -el agua-. Dispuestas al tresbolillo se destacan de los restantes motivos cinco nereidas supuestamente montadas sobre sendas criaturas del mar, aunque en realidad aparecen flotando por delante de ellas; las mencionadas criaturas marinas parecen ser dos delfines, dos hipocampos y tal vez otra especie de híbrido en la figura central, seriamente dañada (20).

La nereida central pudo haber tenido sus brazos aferrados alrededor del cuello de su correspondiente ser marino, y dado el lamentable estado de conservación de esta zona, tampoco se puede precisar, aunque parece lógico, si sostiene el velo que ondea sobre su figura. La posición de su cuerpo y piernas difiere de la de sus compañeras, semejantes entre sí; éstas, que han sido representadas a escala algo más grande, sostienen sus respectivos velos flotantes con unas manos de tamaño muy desarrollado. Llevan pendientes, gargantillas de oro y bandas pectorales decoradas con rosetas, que dejan los senos al descubierto. Cada una de ellas mira fijamente a la figura que tiene frente a sí, mientras las dos parejas -superior e inferior- se desplazan en direcciones opuestas.

El peinado tripartito de las nereidas, que recuerda al peinado de la Afrodita clásica, siempre coronada por el "Króbilos", y a otros peinados romanos, también es distintivo de las once pequeñas figuras de niños, simétricamente distribuidos a lo largo de toda la pantanosa escena, que navegan sobre barcas o emergen, de pie, a la superficie. El campo interno está enmarcado por un amplio borde con árboles esquemáticos cuyos desdoblados ramajes forman una serie de arcos en mitra bajo los que se disponen caballos alados, probablemente inspirados en Pegaso.

La variedad de colorido que incluye blanco, amarillo, rosa, varias tonalidades de verde y azul, se recorta contra el rojo ardiente del fondo y produce una superficie vibrante. Todas las figuras son pesadas y su trazo resulta torpe, pero el esquema decorativo produce un vivo y cautivador efecto.

Asimismo, en el tránsito de los siglos V al VI fue realizado en lana sobre lino uno de los más conocidos y perfectos tejidos coptos, la Nereida del Museo de Arte de Cleveland (Ohio, U.S.A., inv. 53.18) (lám.III,II,20). El marco de la pieza está formado por una cenefa exterior de color rojo, seguida de una estrecha franja amarillenta, una orla vegetal muy esquematizada, en la que se insertan escasas figuras de animales, y otra molduración, también amarilla.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

El espacio interno, casi cuadrado (21), está ocupado por una hermosa nereida cuya luminosa silueta se destaca vibrante sobre un fondo azul cobalto en el que se aprecian, estilizados, escasos motivos foliáceos. La obra ha llegado a nosotros en un lamentable estado de conservación, ya que se ha perdido buena parte de su tercio inferior izquierdo, además de otros pequeños desperfectos. Sin embargo, estas importantes pérdidas quedan subsanadas por la magistral calidad técnica de la parte conservada, que hace olvidar, incluso, la seria mutilación de la obra.

Cuerpo y cabeza de la nereida ocupan el eje central del campo compositivo, a cuyos extremos se crea una diagonal maestra marcada desde sus pies hasta la copa que sostiene con su brazo izquierdo; tal disposición diagonal confiere a la figura, pese a su posición frontal, una buena dosis de movimiento, y consigue transmitir la impresión de que nada hacia la derecha, en sentido ascendente.

El perfil de su cuerpo ha sido delimitado mediante un grueso trazo negro, de modo muy rudimentario, como si se tratara de un dibujo. Resulta sorprendente, en cambio, el cuidadoso tratamiento del modelado de la figura, cuyo volúmen ha sido señalado, de modo muy pictórico, mediante sombreados de tintas rosáceas, anaranjadas y marfileñas, que indican los senos, el abdomen, la curvatura de la cadera, los músculos de los brazos o el púbis; dichas transiciones lumínicas se hacen especialmente magistrales en el rostro, cuyos finos y paulatinos esfumados consiguen un modelado digno de la mejor pintura romana, en la que, sin duda, tuvo esta obra su fuente concreta de inspiración, como atestigua el realismo y profundidad de la mirada de la ninfa marina.

Desde el punto de vista iconográfico la nereida de Cleveland presenta dos peculiaridades que la diferencian bastante de sus congéneres: de un lado el nimbo o aureola que presta importancia a su cabeza (22), y de otro, la copa que sostiene con su mano izquierda, objeto preciosísimo en el que el artista ha conseguido plasmar la transparencia y las vetas coloreadas del vidrio soplado.

El hecho de que la nereida porte un "kylix" en su mano puede interpretarse como un error de iconografía, ya que se han mezclado atributos o elementos del thíasos báquico con figuras del thíasos marino. Tampoco resulta frecuente que la clámide o paño forme curva inferior bajo el cuerpo de la nereida, sino que, como se ha visto, suele ondear por encima de su cabeza. Esta colocación inusual del manto, que sirve de apoyo a la figura, hace suponer que ésta aparecía en solitario, y no a lomos de algún fantástico ser marino. El cuidadoso peinado tripartito, sujeto con lujosa diadema de esmeraldas y perlas, a juego con los grandes pendientes, el collar de oro del que pende una piedra preciosa engarzada, o la pulsera que ciñe su muñeca, son aderezos que engalanan habitualmente, en Egipto, a las hijas de Nereo, convertidas en ricas damas, que, en esta ocasión, son especialmente preciosos, dada la alta calidad del conjunto.

También entre los años finales de la quinta centuria y el comienzo de la sexta debe situarse la realización de una túnica decorada con varias nereidas montadas sobre monstruos míticos del mar (Zurich, Museo Rietberg) (lám.III,II, 21 y f. III,II,2), cuyo estilo e iconografía resultan, sin embargo, absolutamente distintos a la Nereida del Cleveland Museum.

La nereidas, situadas delante de sendos monstruos marinos, en posición casi vertical, sostienen con sus manos los extremos de un paño flotante, mientras dirige su mirada hacia atrás. Su tratamiento anatómico es extremadamente sumario, señalándose en él los senos y el sexo, de modo convencional y esquemático, mediante líneas de color claro (púrpura).

El monstruo marino tiene, en ambos fragmentos de la túnica, potentes patas delanteras en actitud de rápido galope, y extremidad inferior pisciforme rematada en una poderosa aleta, provista de varias y rígidas membranas. Su cuerpo se halla plagado, en la mitad superior, de manchas circulares; una línea divisoria -en color claro- sirve para separar esta zona -que acaso simula la piel de pantera- de la cola marina, adornada con un pequeño rayado paralelo que puede

simular, de modo esquemático, el tejido escamoso del animal. Varias aletas se acomodan en los laterales para completar esta extremidad pisciforme.

Mientras que en el primer fragmento el escenario acuático parece ser el mar por la presencia de peces, en el segundo, la representación está ambientada de un modo insólito: el paisaje en el que galopan estos dos componentes del thíasos marino no es el mar, sino, en última instancia, un escenario fluvial, repleto de esquemáticas plantas que parecen movidas por el viento. Una cenefa de color uniforme separa, en ambos casos, el campo central de un marco en el que alternan motivos cruciformes y animales (en el primer caso) y motivos cruciformes y bustos encerrados en medallones (en el segundo fragmento); a continuación, otra cenefa lisa da paso a la bordura exterior, decorada a base de foliáceas.

La túnica está decorada de acuerdo con la decisiva impronta del estilo rudo, en el que prima la esquematización y ya casi resulta imperceptible la huella formal del mundo helenístico. Recortadas sobre un fondo de tonalidad clara, las figuras carecen de sentido del volúmen, estando, en cambio muy lograda la sensación de movimiento y la vivacidad del conjunto.

A lo largo del siglo VI se impuso el estilo rudo, pese a lo cual el recuerdo helenístico subsistió deformado, en algunas obras, como en un tapiz cuadrado, realizado en Antinoe en lana sobre lino (París, Museo del Louvre. Antigüedades cristianas. Inv. X 4153), durante los primeros años del siglo VI de nuestra era (f.III,II,3).

En el círculo central del tapiz aparece el retrato de una figura femenina nimbada y coronada con una diadema de pedrería incrustada. Alrededor de ella, como decoración, o tal vez para significar el feliz tránsito de la retratada a ultratumba, cuatro nereidas engalanadas con collares cabalgan sobre animales marinos, rodeadas por peces. Las ninfas del mar han sido concebidas por parejas,

y su disposición es simétrica, así como lo es la de los peces y caracolas marinas que con ellas cohabitan en las profundidades.

Las dos figuras que forman la pareja de la zona superior de la composición, se recuestan por delante del lomo de veloces animales marinos (pantera y Ketos? respectivamente) que descienden, a galope tendido, en direcciones contrarias. Entre ellas, una pareja de peces nada siguiendo las respectivas direcciones que se han señalado. Las nereidas son figuras gemelas de perfil marcado mediante grueso trazo y cuya anatomía presenta esbozados senos, púbis y zona umbilical resaltada; sus rostros poseen grandísimos ojos abiertos y boca menuda, muy al gusto egipcio, y con sus manos sostienen un recipiente de boca ancha (tal vez una copa) y una caracola marina cuyo sonido escuchan al aproximarsela al oído. Tanto las figuras como sus atributos de iconografía han sido presentadas en el espacio siguiendo una rígida disposición especular.

Dos parejas de peces, que nadan siguiendo caminos opuestos, a ambos lados del medallón central, separan a la pareja de nereidas de la zona superior, de las dos que ocupan el margen inferior del conjunto. Estas últimas, también concebidas como vistas en un espejo, han sido ejecutadas de acuerdo con un canon proporcional más esbelto, si bien la posición a lomos de sus respectivas monturas es casi idéntica a la de sus compañeras, y como en ellas, sus perfiles están señalados por gruesos y lineales trazos. El tratamiento anatómico y facial resulta más acorde, en esta pareja inferior, con los modelos de inspiración, y tanto sus cuerpos como el velo flotante que sostienen con sus manos evoca el inmediato recuerdo de las nereidas helenísticas. Los animales sobre los que se recuestan las nereidas son idénticos a los de la zona superior, pero, el artista ha cambiado sus posiciones (ahora pantera y Ketos, respectivamente), sin duda para dar variedad a tan simétrico conjunto, así como las direcciones de su galope, que aún siendo contrarias no se desplazan en altura (o mejor, en profundidad), aunque sí lo hacen a gran velocidad; sendos peces situados entre las nereidas, señalan nuevamente, las direcciones antitéticas de los fabulosos monstruos marinos.

Una esquematizada nereida monta a lomos de una feroz pantera marina para decorar la zona central de uno de los medallones de una túnica femenina del siglo VI, tapizada en lino y lana, que se conserva en la actualidad en el Museo Rietberg, en Zurich (lám.III,II,22). La nereida sostiene una gran concha marina con una de sus enormes manos, alzadas en rigurosa simetría. Una diadema recoge su típico peinado tripartito, y una banda diagonal, semejante a la de las figuras de los "amorinos", atraviesa su pecho. La posición de las piernas, cruzadas y abiertas bajo las rodillas, es la habitual, no siendo tan frecuente, hasta el mencionado siglo VI, la excesiva deformación de manos y pies, por lo que tal vez la pieza pudiera ser algo más tardía. Una pareja de caracolas, realizadas con gran descuida, ambientan la escena en las profundidades. El medallón está rodeado por un par de franjas lisas, sin decoración, que enmarcan un esquemático y tosco trenzado.

Análogo sentido estético se aprecia en la decoración de un fragmento de otra túnica, seriamente dañada, tal vez realizada entre los siglos VI y VII, que se conserva también en el Museo Rietberg de Zurich (f.III,II,4). La decoración de esta túnica consiste en un ambiente nilótico, en el que caben figuras de nereidas, tratadas, en esta ocasión, mezclando en ellas atributos iconográficos que les son propios, con otros tomados de los amorinos que plagaban desde antiguo los escenarios del Nilo.

El rostro, el peinado, la posición de su cuerpo, o el "aura velificans" convienen a su carácter de ninfas del mar, en tanto que las alas y el pato que puede verse entre las manos de una de ellas, son emblemas concretos de la iconografía de los pequeños "putti". Nos hallamos, por tanto, ante un caso más de contaminación iconográfica, lógico tanto por el paso de los siglos como por el carácter ecléctico e híbrido de la temática en el arte copto.

Al siglo VII o tal vez a fecha más avanzada corresponde otro fragmento de tapiz en el cual una nereida aparece recostada sobre un monstruo marino,

perteneciente a la colección del Museo Provincial Textil de Tarrasa (Barcelona) (lám.III,II,23). Sólo la iconografía es helenística, ya que los aspectos formales han atravesado por un proceso de deformación que, como sucede en el caso del monstruo marino, le hacen irreconocible y su especie resulta imposible de determinar. Pese a las serias deformaciones que ofrece, todavía se pueden ver en la figura de la nereida, los rasgos que, desde antaño, le fueron característicos en el Egipto copto: un trazo grueso define su perfil, sus rubios cabellos aparecen cuidadosamente recogidos en un moño, luce un modesto collar sobre su cuello, y levanta con una de sus manos un objeto que pudiera ser una copa o una caracola marina. La posición de sus piernas, indudablemente forzada y defectuosa, como todo el conjunto anatómico, evoca en la lejanía la inspiración de las fuentes helenísticas. El mar es un fondo uniforme de color rojo intenso, en el que la vibrante figura se desplaza, como a la deriva, dada su inestable posición.

Rudas son también, por su tratamiento formal, las nereidas que decoran una banda de hombros de túnica ("clavi"), probablemente del siglo VI, que se conserva en el Museo Victoria y Alberto de Londres (lám. III,II,23). Las ninfas marinas, identificadas casi exclusivamente por su actitud de nadadoras y por el "aura velificans" que sostienen en sus manos, exhiben, sin pudor alguno, sus deformaciones anatómicas, y están situadas junto a otras figuras mitológicas de diversa índole.

El Nacimiento de Venus, tema que, como vimos, formó parte del repertorio de la escultura copta, ocupó también a los artesanos tapiceros, quienes, en ocasiones, dejaron constancia de ello en tejidos de ingenuidad formal notoria y no poca vivacidad. Así sucede, por ejemplo en un tapiz fechado hacia los siglos V-VI, que conserva entre sus colecciones el Museo del Louvre de París (lám.III,II,25). En el cuadro central del mismo, la diosa marina -convertida en una muñequita rígida y graciosa-, emerge desde una venera, asistida por una pareja de "amorinos" alados y por dos tritones, situados en la parte inferior de la

composición con rigurosa simetría, que sostienen con una de sus manos la concha de Afrodita.

Otro tema que se incluyó entre los repertorios iconográficos de los tejidos coptos fue el de Jonás tragado por el monstruo marino, asunto que aparece figurado en la llamada "Tela de la Cruz Triunfante", pieza correspondiente al siglo IX de nuestra era (París, Museo del Louvre) (lám.III,II,26). El conjunto posee caracteres estilísticos que lo incluyen dentro del "arte de los coptos", y en él se subraya, de modo especial, la espiritualización del contenido representado. En su iconografía, sin embargo, afloran las pervivencias del arte helenístico, y el monstruo que deglute a Jonás posee el serpentón del Ketos marino de la Antigüedad, al tiempo que el profeta ostenta, sobre su cabeza, pinzas de cangrejo, las "chelai" que en otro tiempo fueron atributo iconográfico de divinidades marinas y fluviales.

5. Otras artes.

El trabajo del vidrio, había contado con ilustres antecedentes en el mundo helenístico y romano y tuvo, asimismo un desarrollo brillante en la cultura de los coptos, aunque, a juzgar por los ejemplares que han llegado hasta nosotros, éste no debió de ser tan generalizado como las artes de la tapicería o la escultura. Recipientes de cristal, especialmente copas, se decoraron con relieves que, en ocasiones, por imitación de los modelos que les habían precedido, presentaban figuras mitológicas como motivos ornamentales.

Las nereidas, como hemos ido señalando, fueron uno de los temas favoritos de los artistas y artesanos del Egipto cristianizado, que no dudaron, en incluir sus amables siluetas como decoración de fondo para recipientes vítreos. Elocuente muestra de ello es una copa fechable en torno a los últimos años del siglo IV o al V , que se conserva en el Museo Metropolitano de Arte, en Nueva York, sobre

cuyo fondo cabalgan varias ninfas del mar (lám.III,II,27). Las nereidas, si atendemos a una de ellas que presenta un estado de conservación bastante bueno, se recuestan sobre el lomo de grandes delfines, en actitud de nadar, y sostienen con su mano enormes caracolas marinas. Son figuras ricamente enjoyadas con brazaletes y gargantillas, de peinado tripartito y suavidad curvilínea de contornos, semejantes a aquellas que los historiadores de la escultura copta han convenido en clasificar como pertenecientes al "estilo dulce", con cuya cronología son coincidentes.



f.III,II,1. Fragmento de tapiz. Egipto. S.V. Nereida, hipocampo y erotes. Zurich, Museo Rietberg.



f.III,II,2. Túnica. Egipto. S.V-VI. Nereida sobre animal marino. Zurich, Museo Rietberg.



f.III,II,3. Tapiz. Antinoe. S.VI. Nereidas sobre monstruos marinos. París, Museo del Louvre.



f.III,II,4. Fragmento de túnica. Egipto. S.VI-VII. Nereidas. Zurich, Museo Rietberg.

NOTAS:

1. El vocablo copto deriva de una deformación de la palabra griega "aigiptios", es decir, egipcios.
2. Entre las más famosas persecuciones que sufrieron los cristianos egipcios destacan las de Septimio Severo (202), Decio (249-251), Valeriano (257-258), Diocleciano (284-305), Galerio y Maximino Daia, ambos del 305 al 311.
3. El templo de Isis en Filé fue el centro más importante de la religiosidad egipcia de la Epoca Baja, del que dependían otros tantos templos menores (Dendera, Debod, Edfú, etc.)
4. La herejía monofisita sostenía que en Cristo había sólo una Naturaleza, porque la naturaleza divina absorbía a la humana.
5. La cronología y fases del período copto en Egipto es materia en la que los especialistas no llegan a unánime consenso. El presenta trabajo ha optado por dividir el arte y el mundo copto en los períodos y cronología propuestos por Du Bourguet (*L'Art Copte*): "Arte Precopto", "Arte de Transición", "Arte Copto" y "Arte de los Coptos", que defiende una cronología avanzada hasta el siglo XII, mientras que otros autores como Wessel, cortan la producción copta hacia los siglos VII-VIII.
6. Wesell , en su conocida obra *Coptic Art*, las ha interpretado como sirenas pisciformes, tal vez por el hecho de que con sus manos no sostienen caracolas marinas, atributo claro de identificación para las tritonisas, sino peces y ramas vegetales, atributos que pueden asociarse tanto con las tritonisas como con las sirenas pisciformes.
7. Esta disposición en torno a un eje simétrico hunde sus raíces en el mundo oriental.
8. Becwith, J., *Coptic Sculpture, 300-1300*, London, 1963, n. 53.
9. Cfr. Rumpf. A., *Die Meerwesen auf der antiken Sarkhofagreliefs*, Roma, 1969.
10. El lino no absorbe con facilidad los tintes, y cuando se tiñe suele hacerse, generalmente, con índigo o púrpura.
11. Parece probable que el telar vertical fuera introducido en Egipto por los hicsos.
12. La lanzadera volante lanza hilos produciendo efectos de bordados.
13. La cronología dada para la obra oscila, en opinión de los diferentes autores, entre los últimos años del siglo III y el inicio del siglo VI.

14. Brehier, L, *La Sculpture et les arts mineurs byzantins*, London, 1973.
15. Weitzmann, K., *Age of Espirituality. Late Antigüe ande Erarly Christian Art*, New York (MEMA), Nov. 1977-Feb. 1978, n. 125.
16. Cfr. Capítulo I-4.
17. La corona de pámpanos y hiedra es frecuente en las bacantes y otros seres del cortejo báquico, incluso del mismo Baco, hecho que demuestra que estamos, nuevamente, ante error o contaminación de iconografía.
18. La pieza fue adquirida en 1930 a los Khawan Brothers, en el Cairo.
19. En las Termas de Neptuno y en las Termas de los Césares, ambas en Ostia, los pavimentos musivarios muestran figuras masculinas de nadadores en idéntica posición a la que presenta esta nereida copta.
20. Cfr., Weitzmann, K., op. cit., n. 150.
21. Las proporciones totales del tapiz son : 67,5 cm.h. x 64,8cms.
22. El nimbo tiene su origen en las culturas orientales, en las que dotaba a las figuras de majestad e importancia jerárquica. Desde Oriente, pasaría más tarde a Occidente, donde a finales del siglo IV (en época de Teodosio) se generalizó su uso para las efigies cristianas como símbolo de santidad.

CAPITULO III: EL SENTIR DEL MAR EN EL MUNDO ARABE MEDIEVAL.

1. Consideraciones generales.

Arabia, "Djazirat-al-arab" (la isla de los árabes) está constituida por una plataforma rocosa que prolonga el viejo zócalo africano al otro lado del mar Rojo. Un vasto desierto de piedras y arena ocupa el centro de la península arábiga, mientras que estériles estepas cubren al Norte los confines de Siria; el Sur es propicio a ricos cultivos en los oasis del Yemen, la "Arabia Feliz", por sus benignas condiciones climáticas, y el Oeste, en el Hedjad, se encuentran las grandes ciudades históricas de la Meca y Yatreb.

Con anterioridad a las predicaciones de Mahoma (610), la península arábiga era un país pobre, sin unidad política ni religiosa; estos territorios estuvieron habitados por cultivadores sedentarios, dedicados fundamentalmente a la fabricación de perfumes apreciadísimos en Occidente, y nómadas entregados a la cría de camellos, cabras y ovejas que dirigían, y en ocasiones asaltaban caravanas.

El motor económico esencial de Arabia fue la actividad caravanera; los productos árabes no quedaron limitados por las fronteras de su geografía, dado que Arabia está ubicada en el punto donde se unen Africa, Europa y Asia, como encrucijada entre el Mediterráneo, y el Indico, lo que habría de favorecer su expansión. Esta posición clave, entre Oriente y Occidente, fue beneficiosa no sólo para el desarrollo económico, sino también para la difusión de la fé del Islam, la nueva religión revelada por Mahoma. A principios del siglo VII, la mayoría de los árabes conservaban su ancestral religión: un politeísmo tosco en el que cada tribu -independientemente regida por la autoridad de un jeque electo-, poseía una

divinidad propia. Estas deidades tribales tuvieron, a menudo, carácter astral. Por ejemplo, en La Meca, se honraba a Manat (o Manawat), diosa de la fertilidad, a Allat, la diosa del cielo, y a Al- Ilah (Alá), un dios creador supremo que estaba aún muy lejos de tener la primacía sobre las restantes divinidades, sobre todo en el desierto, donde los nómadas adoraban especialmente a Ozza, la estrella matutina.

En este variopinto y confuso panorama espiritual se rendía culto a los árboles, y, sobre todo, a las piedras sagradas, los betilos, en los que se pensaba residía la divinidad (1). Esas piedras extraterrestres eran ungidas de aceite o de perfume, cubiertas con tejidos preciosos y, frecuentemente se acompañaban de exvotos, al tiempo que se las rodeaba de un territorio sagrado. La más célebre de todas ellas fue la Piedra Negra del santuario de la Kaaba (2), venerada en la ciudad de la Meca. Asimismo, los contemporáneos de Mahoma, temían la acción de los demonios o "djinnns", que inspiraban a los adivinos y a los poetas, y que atormentaban a los viajeros (peligros) y a los enfermos (delirios) (3).

Mahoma, "El Alabado", pasó de mercader a profeta cuando, retirado a orar a la montaña, la revelación de un mensaje sagrado descendió sobre su corazón mientras dormía. Durante el resto de su vida, el Elegido, continuó recibiendo, en estados de trance, fragmentos de ese "libro" eterno que los ángeles conservaban en lo más alto del cielo.

Durante los primeros tres años, Mahoma reveló su misión a los más íntimos, y, más tarde, comenzaría a predicar abiertamente a otros clanes. Su voz fue sofocada con gritos y cantos obscenos, y tuvo que soportar, de forma paciente como lo hicieran los antiguos profetas, no pocos insultos y burlas. En el 622 Mahoma entró en Yatrib, convertida desde entonces en la ciudad del profeta : Medina (Madinat-al-Nabi). Esta emigración (Hégira), abrió la Era musulmana; con ella nacía una comunidad teocrática, por encima de las organizaciones tribales tradicionales. Sin embargo, para que triunfase en su antigua patria, la Meca el

Dios único, Mahoma tuvo que convertirse en guerrero; la Guerra Santa le fue otorgando, lentamente, poder, hasta que en el 632 moría, habiendo conseguido miles de seguidores.

Mahoma había recibido, en estados de misticismo, fragmento a fragmento, la revelación contenida en un "Libro Eterno"; a su muerte, se sintió la necesidad de compilarlas, y formar con ellas un texto completo. Así, en tiempos del Califa Otmán (644-656) quedaba constituido el Corán (palabra cuya etimología procede de un verbo que significa recitar)(4). El Islam supone la sumisión total a la omnipotencia divina. Esta facultad todopoderosa de Alá se manifiesta en su poder creador. El creó el mundo "ex nihilo" en siete días, y *"ha colmado al hombre de beneficios. Ha creado el sol para iluminarlo; la luna para guiar por la noche sus caravanas; animales de carga, para llevarlo; mares, para que en ellos floten sus naves"* (Corán XCVI).

La necesidad de apertura de nuevas rutas caravaneras y la rivalidad existente entre comunidades tribales fueron dos de las causas más importantes que movieron a Mahoma a difundir el Islam. El avance de los ejércitos árabes chocaba con enemigos muy poderosos: los imperios bizantino y persa, y el reino visigodo. Desde la muerte del profeta (632) hasta la batalla de Poitiers (732), donde los musulmanes fueron detenidos por Carlos Martel, transcurrió el siglo en el que la expansión árabe alcanzó su apogeo (5). La conquista reunió las tierras desde España al Turquistán, en un inmenso imperio cuyo aglutinante fue, sin duda, la espiritualidad, que dio lugar una civilización común.

Las ciudades islámicas fueron centros de cultura y de arte, cuya formación y desarrollo fue extremadamente rápido porque los árabes asimilaron la cultura y el arte antiguo en todos los territorios que conquistaron. En ellos se operó la fusión entre la civilización del Islam árabe y las tradiciones autóctonas de los países anexionados; en materia artística, la aportación árabe fue muy escasa en un principio; en cambio, la literatura preislámica se impuso al resto de las

tradiciones literarias. De la fusión de las diferentes tendencias culturales nació, en la época omeya, una cultura que se puede calificar como propiamente musulmana, que alcanzaría sus máximas durante el período abbasí. Fue entonces cuando el mundo árabe recogió la herencia antigua merced a las traducciones eruditas que seleccionaron las obras clásicas, en escuelas como la de Alejandría.

Las obras de Aristóteles y muchos fragmentos de la de Platón pasaron al árabe, así como obras científicas y estudios matemáticos. En esa herencia literaria de la Antigüedad clásica no había ningún elemento latino; los países de Occidente renacían por otro camino a la cultura antigua, bajo la dominación carolingia. El Islam no aportó, en un principio, tradición artística alguna a los países conquistados. Los musulmanes fueron lo suficientemente sabios como para aprovechar cuantas técnicas artísticas se iban encontrando en cada lugar, y fue mucho más tarde cuando surgió su respuesta original.

2. Iconofobia ideológica.

La diferencia fundamental entre monumentos civiles y religiosos islámicos se manifiesta en el decorado de los mismos. La religión musulmana tiende a proscribir las representaciones figuradas; en el Corán no se expresa nada en contra de las imágenes, pero los "hadith" (6) desarrollaron una tendencia francamente hostil para tal tipo de representaciones, entre las cuales sólo se permitían los árboles, las cosas sin alma o los seres mutilados, y únicamente autorizados para decorar alfombras o cojines. El Corán hace referencia, por tres veces, a los "ansabs", figuras que proyectan sombra, como signo de la idolatría. *"El día del Juicio a los que Allah castigará con más severidad será a los pintores que imitaron a su Creador"* (7). Esta tendencia anicónica puede explicarse, en parte, por la mentalidad de los pueblos entre los que el Islam se había extendido, muy primitivos y demasiado próclives a atribuir poderes mágicos a los ídolos., pero sobre todo hay que tener en cuenta que por ser etnias semitas desconfiaban

de las imágenes: *"No harás imágenes talladas ni ninguna representación de las cosas que están en lo alto del cielo"* (Exodo XX, 4).

En el 722 un edicto iconoclasta del omeya Yazid II precedió en sólo cuatro años al del emperador bizantino León III el Isaúrico, hecho que revela un estado de espíritu común a todo Oriente, hostil a las representaciones figuradas. Desde entonces, la ortodoxia no permitía la representación de personajes tolerándose tan sólo en la decoración de edificios palaciales y cortesanos. Se llegó a un compromiso, de manera que las representaciones humanas fueron admitidas en lugares privados, tales como harenes o baños; también los manuscritos árabes se adornaron con miniaturas, como las obras griegas que traducían.

Esta iconofobia, puramente racial e ideológica, unida al hecho de que el hombre árabe se sintió básicamente como "habitante de tierra adentro" explica que su sentimiento del mar y las figuraciones de sus fuerzas y sensaciones corrieran por caminos muy dispares a los abiertos por otros pueblos mediterráneos.

3. El Mar y el Océano.

*El mar fue creado por Alá para beneficio del hombre,
para que los barcos anduvieran en él (Corán XCVI).*

Es curioso constatar que la palabra que en árabe designa a los barcos "Markab", sirve también para indicar la silla de montar de los caballos, y el verbo "Rkb" significa al mismo tiempo montar a caballo y embarcar. Estas denominaciones sugieren, por encima de todo, los desplazamientos a que se tenía que someter el hombre árabe, realizados, desde el siglo VII, tanto por tierra como por mar, y que fueron determinantes para la expansión de su fe, el Islam, por el orbe.

El vocablo que se emplea para designar el mar "bahr", es también el que se utiliza para nombrar el metro (ritmo poético), que sugiere, nuevamente, el concepto de andadura, o desplazamiento rítmico, tal vez por asociación con el rumor continuo y acompasado de las olas. El "bahr" es un término genérico que sirve también para designar a un gran lago o a un gran río, y, metafóricamente, se empleó en la lengua árabe para señalar todo lo que era grande e inconmensurable. Así, de un sabio se decía que era "un mar de ciencias", o de una puerta de grandes dimensiones "bâb Ibhâr", "puerta del mar".

Esta amplitud de significados muestra por sí misma que el mar fue descubierto por los hombres de tierra adentro, en cuya lengua no existía una palabra específica para su designación, por lo que utilizaron un vocablo polivalente. Recordemos en este punto que cuando los jinetes aqueos, hombres de tierra adentro, llegaron a Grecia y conocieron el mar, una superficie brillante e inmensa a la que llamaron Tálassa, convirtieron igualmente sus caballos en barcos, o caballos de madera, y su dios más importante, Posidón, pasó de ser un Despotas Hippon "Señor de los Caballos" a "Salvador de navíos". Pero, a diferencia de la rápida adaptación de los pueblos de estirpe indoeuropea con los territorios marinos en los que se asentaron, los árabes mantuvieron siempre intacto ese ancestral sentido de la tierra, a la que se sentían indisolublemente ligados; el mar, no fue para ellos más que un paso de tránsito obligado, en el que no depositaron ni un poco de su confianza, y que siempre les resultó adverso.

Según la cosmología árabe "Káf", la Montaña que rodeaba el disco terrestre, estaba asimismo rodeada de siete mares concéntricos que se comunicaban entre sí. Bahr es el conjunto de esos siete mares, que forman un gran río que envuelve a la tierra. Estos mares reciben, respectivamente, los siguientes nombres: Nita (Baytash), Kaynas (Kubays), al-Asamm, al-Sàkim, al Mughallib (al-Muzlim), al-Mu'annis (Marmás), y al-Baki. Es probable que estos nombres correspondan a las realidades geográficas conocidas por los árabes y próximas a sus enclaves; por

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

ejemplo Nitas es una alteración gráfica de Buntus (= Mar Negro), y Kaynas proviene de Ukiyanus (Océano Atlántico) (8).

Entre los mares conocidos por los árabes (9), el Mediterráneo fue considerado como uno de los principales mares del globo terrestre, al que ellos llamaban el "Mar de los griegos" o Bahr al-Rûm. Sin embargo, el Mediterráneo no fue nunca un lago musulmán, porque ni aún en el momento de máximo apogeo de su poder, los musulmanes pudieron dominar sus riberas septentrionales. El califato omeya de Damasco adquirió una flota desde los primeros años de su existencia (645 d.C.). Esto le permitió costear las regiones de Asia Menor y la ocupación de Bizancio. En el 717 los árabes consiguieron sitiar Constantinopla, por tierra y mar; sin embargo, la ciudad se salvó por el célebre "Fuego Griego", que destruyó la flota enemiga.

Desde el siglo VIII, el Imperio bizantino y los árabes estuvieron en constante lucha por controlar el Mediterráneo. Finalmente, las costas del Norte quedarían bajo el control de los bizantinos, mientras que las del Sur estuvieron completamente controladas por la flota árabe.

Más tarde, entre los siglos X y XVI, los turcos aprovecharían la debilidad del Imperio bizantino, y pasarían a ser los verdaderos amos del Mediterráneo, al que ordinariamente llaman el "Mar Blanco" (Ak Deniz), comprendido entre el Peloponeso y Argelia. Esta denominación es de origen incierto, y pudo haber surgido en oposición a Kara-Deniz, el mar Negro que se abría en la otra orilla de Estambul.

Por otro lado, fue costumbre árabe designar a varios de los mares por ellos conocidos con adjetivos relativos al color predominante en ellos: el mar Negro, por su riqueza en minas petrolíferas, el mar Rojo, dada su abundancia de coral, o la verdosidad del Indico, dada la exhuberancia de vegetación acuática.

Y el Mediterráneo, no pudo ser evocado más que con el color blanco, pues blanco es el horizonte de su líquida extensión cuando el sol cenital la cubre con sus rayos, y blancas son las estelas de espuma que forman los delfines al saltar..., como blanca fue Anfítrite, la nereida que recibió los honores de convertirse en la esposa del dios supremo del mar.

Las gentes de los pueblos ribereños no conocían más que al "Océano" y no podían imaginar, que hubiese otros mares distintos; para ellos, ese "gran mar", ese "Océano" era llamado "mar envolvente" البحر المحيط, más allá del cual no existía tierra habitada; también se le llamaba lbhâr zz hhâr, el "mar violento".

Los sentimientos colectivos que ese "Mar-Océano" provocó entre los pueblos árabes, son muy distintos a los que nos transfieren las culturas isleñas y costeras del Mediterráneo. Para ellos, el sentimiento dominante es el de un profundo y reverente temor. El mar Océano era, como nos transmiten los historiadores árabes, بحر الظلمات, el "mar de las tinieblas", o, البحر المظلم, el "mar tenebroso".

Debemos a Idrisi (10) una de las descripciones más elocuentes:

Sus aguas son espesas y de color sombrío; de él se levantan las olas de una forma espantosa; la profundidad es considerable y en ella reina una oscuridad perpetua; la navegación es difícil y los vientos impetuosos".

Esta visión de la total oscuridad del Mar, se debe principalmente a su situación occidental, por cuyos límites se ponía el sol.

Más tarde, cuando estos pueblos procedentes del desierto se familiarizaron con el mar, la expresión mas común que aparece en los textos es la de "Imá", "agua", expresión genérica que se emplea en todas las lenguas para referirse al mar de forma imprecisa : "irse al agua", "tirarse al agua", "hombre al agua"...

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

Puede decirse que el miedo al mar entre los pueblos árabes es un sentimiento atávico e insuperable. Sabido es el miedo que los árabes tenían incluso a cruzar el Estrecho de Gibraltar, hasta el punto de que Sidi Okba (siglo VII) jamás pensó en disponer sus navíos para tal cometido. Por otra parte, curioso resulta constatar que la marinería de los barcos corsarios turcos eran en su mayoría extranjeros renegados, procedentes de los países costeros.

Incluso, en la actualidad, son pescadores españoles, generalmente, casi los únicos que se atreven a recorrer las costas marroquíes, observándose que, el número de marineros nativos no aumenta ni siquiera con el desarrollo de sus puertos. El miedo que tienen al mar lo argumentan con un conocido proverbio: *"A todo el que se jacte de no temer al mar, no hay que hacerle otra cosa que forzarle a tragar un vaso de agua salada"...*

a. El culto al mar (El Sultán).

Por encima de este sentimiento de terror insuperable, los árabes, como otros muchos pueblos de la Antigüedad, sintieron al Océano como un ser superior, una divinidad, y como tal, receptora de ciertos actos cultuales. Dicha divinidad, tal vez confusa simbiosis de la vieja diosa femenina y el Posidón del mundo clásico, tenía dos rasgos esenciales: era un dios sagrado y animado; por su sacralidad era digno de todo respeto, razón por la cual estaba prohibido escupir, orinar, echar basuras, etc., en los ríos que, a la postre, iban a desembocar al mar, así como proferir insultos utilizando su nombre...

Como ser vivo y animado, reacciona en determinadas ocasiones que le resultan insoportables con muestras inequívocas de su desagrado. Así, se agita cuando se produce la muerte de un hombre virtuoso, sacude a la barca que transporta sustancias ilícitas o un cadáver; no soporta los rezos de los "Padrenuestros", ni la presencia en sus aguas de ningún "daimon" o "sultán", etc.

Con estas connotaciones es fácil de comprender que el mar, entre los árabes, fue un ser poderoso, pero extraño, más afín al concepto de "daimon" (espíritu o genio maléfico) que al de divinidad benéfica y misericordiosa como era Alá. Por esta razón se le solía llamar Sultán. Este gran señor, cuyos efectos de cólera podían ser devastadores, no podía soportar que por sus aguas viajase ningún señor más poderoso que él; así, cualquier rey, bien fuera cristiano o árabe, que se arriesgase a surcar sus aguas a bordo de un navío, provocaría la respuesta furiosa del Sultán del mar. Una leyenda, todavía en curso, asegura tal circunstancia, que jamás la experiencia ha desmentido este milenario aserto. En realidad esta leyenda puede ser fruto de una hábil maniobra real: que el rey muriera en el mar y lejos de la capital del reino no era nunca conveniente. Esta medida se aplicaba a otras muchas circunstancias de riesgo. Se decía que el hecho de que el rey entrase en un lugar desconocido, acarrearía siempre la desgracia. El Corán había hecho suyas las palabras atribuidas a la reina de Saba en su visita al rey Salomón: "Cuando los reyes entran en una ciudad la arrasan y reducen a sus más distinguidos ciudadanos a una situación miserable".

Sultán y deidad, el mar exige un determinado culto y, sobre todo, una serie de sacrificios destinados a aplacar su cólera. Entre ellos, en momentos de inestabilidad y peligro, el más importante era la inmolación de un macho cabrío. El jefe o práctico del puerto degolla al animal, según el rito islámico, pronunciando las siguientes palabras: *lādir ʿalīkum a rīḡāl` ssuāhl* , es decir "el sacrificio está dedicado a vosotros, oh santas divinidades del litoral". La sangre se vierte sobre el mar y después se arroja la víctima al agua; luego el oficiante continúa sus aspersiones a lo largo de la costa. En este sacrificio, las reminiscencias paganas, están presentes en esa extraña dedicación que se hace "a los santos del litoral". En los casos en los que la tempestad surge en alta mar, el sacrificio del macho cabrío se hace al pie del mástil, en vez de realizarse en la orilla. Los citados ritos se desarrollaron, preferentemente, en la zona del Magreb, donde la furia del Océano tuvo como consecuencia tal actitud religiosa, mientras que no se extendieron, al menos de forma generalizada, a las zonas de Siria o

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

Egipto, y de cuantos países bañaban sus riberas en el Mediterráneo, mucho más benigno.

Este tipo de sacrificio , aunque probablemente de origen medieval, es citado, por primera vez, por el Padre Dan en el siglo XVII en su "Historia de la Berberia": **"los piratas de Argelia en peligro de naufragio cortaban por la mitad uno o varios machos cabríos y arrojaban al mar, por estribor, la parte provista de la cabeza, y por babor, la otra"**.

En otros casos, el lugar de un macho cabrío, los animales sacrificados eran gallos negros, y las sacrificantes mujeres. En ocasiones, las ofrendas hechas al mar son el aceite y objetos varios, con un especial significado; cuando por motivos de temporal era imposible echarse a la mar, los marineros que no podían permitirse el sacrificio de un macho cabrío, procedían a una oblación de aceite, hecha siempre por el jefe del puerto, que al arrojar el líquido sobre el agua decía: *ʔala rižāl ṣṣuāḥel* , es decir, "para los santos del litoral".

La ofrenda de objetos de cierto valor se hacía en los casos en que la tempestad se desencadenase en alta mar; en tales casos, el capitán hacía una colecta entre la marinería. Cada uno de sus componentes estaba obligado a dar lo que en aquel momento tuviera de más valor (joyas, perfumes, puñales, armas, etc.). Sólo así podía vencerse la furia de la tempestad . Parte del culto al dios del mar, inevitable entre los marineros de cualquier cultura, se transmite, incluso, a través de las canciones llamadas marineras, de los remeros:

*No hay miedo al peligro con Bou-Salama
Dios, Oh! Bou-salama
Sin su palabra no habríamos venido
Dios, oh! Bou-Salama
Nos traerá lo que nos traerá
Dios, oh! Bou-Salama
Nos traerá a doscientos
Dios, oh! Bou-Salama*

*Hemos puesto rumbo hacia Siria
Dios, oh! Bou-Salama,
Nuestro patrón, Bou-Salama...
Marinos, Bou-Salama
Remaremos, Bou-Salama.*

En la canción anteriormente señalada, Bou-Salama ("el que trae la paz y la felicidad") designa al mar, para propiciar su protección. Los marineros pensaban que había que añadir Bou-Salama después del nombre de todas las personas y todas las cosas que se encontraban en el barco para que el mar estuviera satisfecho y el navío no soportase mal alguno, y pudiera regresar a puerto sano y salvo, siendo una expresión equivalente a la cristiana "Si Dios quiere". En otras ocasiones se cambiaban las letanías de las fórmulas de salmodia y lo que se repite es la expresión de Alláhuddima (Dios es Eterno).

b. Los "Santos del Litoral".

Los llamados "Santos del litoral" recibían veneración, especialmente en la zona del Magreb, en aquellos puntos costeros donde se suponía que estaban sus tumbas; en honor de algunos de ellos se celebraban, incluso, determinadas fiestas y ceremonias relacionadas con el mar y la propiciación benéfica de las empresas marítimas. A todos ellos se les otorgaba la capacidad de poder andar sobre el agua, y hacer que otros realizaran el mismo prodigio. Pero, poco a poco, las leyendas de los "Santos del litoral" se fueron perdiendo.

Los Santos del litoral, a quienes los marinos árabes dedicaban la mayoría de sus sacrificios, son, en definitiva, la reminiscencia más clara de las fuerzas y particularidades del mar que en el mundo clásico constituyeron el célebre thíasos. En este sentido, ninguna opinión más acertada que la de M. Douté (11): "Es evidente que los pueblos no cambian bruscamente de religión; cuando surge un

reformador que aporta un nuevo credo se adaptan lo mejor posible los antiguos cultos a la nueva creencia". Se les invocaba colectivamente, ya que constituían lo que podría decirse una saga de genios o espíritus que habitaban a lo largo de los litorales, ocupando muchas veces las oquedades sagradas de las rocas; dichas oquedades se consideraban como sus tumbas y, rastreando su toponimia se puede incluso deducir quienes fueron las divinidades paganas que antes las ocuparon.

Era normal que cuando los marinos pasasen cerca de alguno de esos lugares considerados como tumbas de un "santo" o genio concreto, todos gritasen al tiempo: *ʾiṣṣaʿ ʾaḷḷah*, ¡Sé nos favorable, oh Dios!.

A bordo, los marineros también solían recitar algunas salmodias y letanías típicas; así, cuando se levantaba una gran ola, se solía decir "Dios es más fuerte que tú", y recitar incluso las llamadas **letanías del mar de Chadili** (12) con las cuales se mezclaban numerosos versículos del Corán, siempre con el valor de plegarias mágicas.

c. Genios y demonios marinos.

Al lado de los citados "santos del litoral" en el mundo marítimo de los árabes magrebíes, existieron una serie de creencias relativas a genios y a ángeles, es decir, a toda una serie de extrañas fuerzas que respondían a los profundos temores que el mar inspiraba. Toda esta saga de genios y daimones se movía en terrenos poco limitados, de ahí que se confundieran los relativos a las fuentes, los ríos y el mar. Generalmente se creía que habitaban cerca de las orillas, en grutas o lugares inaccesible, y se les agrupaba en tribus, o grupos cuyos nombres coincidían muchas veces con el de tribus reales.

Ibahrani, llamado también Sidi-Musa, era uno de los más famosos, y cuando se introducía en el cuerpo de una persona le obligaba a ahogarse tanto en

un pozo como en el mar. Semejante a este genio había otros muchos, todos ellos portadores de desgracias y contratiempos marítimos, ante los cuales el navegante no contaba con más fuerza que la expresión de una fórmula religiosa "*h'smellah*", "en el nombre de Dios"; su efecto era similar al del signo de la cruz entre los cristianos. En determinadas ocasiones, estos genios marinos salían del agua y se paseaban por la arena bajo la forma de machos cabríos y difícilmente se dejaban ver por los humanos; sin embargo, existe una leyenda según la cual uno de estos fue visto por un personaje llamado Elmatmâti, quien se lo echó al hombro y lo llevó a su casa. Cuanto más se alejaba de la orilla, más aumentaba el peso del animal, hasta el punto de que este hombre tuvo que hacer un gran esfuerzo para llegar a su hogar. Una vez allí, vio con asombro cómo el negro animal, haciendo uso de la palabra, le suplicó que le dejara partir, prometiéndole a cambio una singular fortuna; Elmatmâti le soltó y al día siguiente encontró sobre su alfombra una suma considerable de dinero, que le convirtió en un potentado.

Frente a los demonios o genios agentes de extrañas sensaciones, no de fenómenos marítimos que son propios del Océano mismo, estaban los ángeles, reguladores de los fenómenos ordinarios, tales como las mareas, la nubosidad, el trueno -que era el ruido de sus alas-, el relámpago -consecuencia de su sonrisa-, etc.

La sola enumeración de todas estas fuerzas pone de manifiesto la pervivencia de las divinidades paganas que, poco a poco, al irse convirtiendo los pueblos al islamismo, se transformaron en los citados ángeles o demonios, más o menos admitidos por la ortodoxia musulmana, a la cual no le interesaba más que dejar bien sentado que el mar era una divinidad vencida por Alá, reducida al estado de '*daimon*', sometido por la fuerza, pero no resignado. En realidad, este sentimiento de lucha entre la divinidad y el Océano está latente en la mayoría de las Teogonías antiguas:

"Dios no se echa atrás en su cólera..., en su potencia, domina el mar" (Job 26,2,8).

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

¿No temblaréis ante mí,/que de arenas he hecho muro para el mar,/barrera perpetua que no podrá traspasar,/que, aunque se conmueva, no lo logrará,/ y aunque se embravezcan sus olas, no podrá atravesarla? (Jeremías 5, 22).

También Marduc, dios de Babilonia, nacido del caos, dirige la lucha de los primeros dioses contra el mar (13). El Gran Manitu de los indios creó el mundo después de una lucha contra el agua (14).

"El que es capaz de poner freno al furor de las olas, sabe también parar los complots de los malvados..." (Así dice el gran sacerdote Joad en "Athalie" de Racine).

d. Magia y Medicina.

El carácter sagrado del Océano, el tenebroso atlántico, provocó toda una serie de recetas mágicas y salutíferas relacionadas con las aguas del mar. De esta forma, costumbre generalizada era arrojar al mar los cabellos procedentes del primer corte que se hacía a los recién nacidos; estos pelos cortados a los cuarenta días de su nacimiento se conservaban en la almohada del niño hasta que empezaba a andar, momento en que se arrojaban al mar, como exvoto, para propiciar la fuerza física del niño y librarle de todo maleficio. Como contrapartida, y como una especie de reacción islámica ante lo pagano de este rito (15), se aconsejaba a los peregrinos no afeitarse ni cortarse el pelo en sus viajes por mar.

Por otro lado, a las abluciones rituales hechas con agua de mar, se las atribuía una virtud purificadora y preservadora de todo mal; en cierta forma, los marinos árabes se sentían protegidos por el mar, sobre todo si bebían siete tragos de agua marina, agua que libraba, asimismo, del mareo y del catarro. Los efectos curativos del mar se atribuían especialmente a las enfermedades de la piel, llagas,

forúnculos y accesos. El agua de mar servía, además, de eficaz vomitivo en casos de bilis. Un baño de mar bajaba la fiebre, sanaba la sífilis y deshacía los maleficios o encantamientos, sobre todo los relacionados con la impotencia masculina y la esterilidad femenina. Para tales fines había toda una serie de complejos rituales relacionados con la cadencia de las olas, entre las cuales, de cada siete, siempre había una más grande, con poderes superiores.

En los casos de exorcismos se precisaba de "la exorcista", que, cubierta con un velo y una túnica de color azul como el mar, pronunciaba ciertas fórmulas mágicas, a través de las cuales se ponían en contacto con los "reyes del mar", a los cuales les interrogaba acerca del enfermo. Su respuesta era: "no será nada, el remedio consiste en hacer una visita piadosa a los santos del litoral y sacrificar en su honor una gallina cuyas plumas sean de siete colores y llevar manjares sin sal a la orilla". Estos últimos están destinados a los genios, a quienes, como es sabido, no les gusta la sal. Hecho esto, el enfermo sanaría si así lo quería Dios. Para curar a un epiléptico había que llevarle cerca de las grutas existentes en la costa, sacrificar un gallo negro y depositar en la playa "couscous" no salado.

Junto a los poderes curativos estaban los de sortilegio y encantamiento; las viejas brujas, elegidas el día de "Achoura", fiesta pagana por excelencia, para proveerse del agua del mar que serviría para hechizar a los jóvenes. La arena de la playa mezclada con el "couscous" del día anterior se empleaba en magia para separar y disgregar a los grupos de amigos. Se esparcía esta mezcla en los lugares donde éstos solían reunirse; era, por tanto, un rito "simpático", es decir, la desunión debía ser tal como la que existe entre los granos de arena.

El mar era fuente, asimismo, de presagios y adivinaciones. Los cantos blancos y negros eran utilizadas por las "echadoras de buenaventura" y "videntes", para predecir el futuro. También utilizaban las conchas marinas; el sistema conjetural se basaba en la disposición y figuras que formaban tanto los cantos como las conchas.

4. La Literatura y el Mar.

El miedo al mar y la ignorancia acerca de su geografía despertó la fantasía de los árabes que imaginaron en sus entrañas toda clase de maravillas y portentos: *"Por cada cosa que ofrece la tierra, el mar ofrece noventa y nueve"*, dice un viejo proverbio. Este sentido de lo maravilloso estuvo presente a lo largo de la Edad Media, no sólo en el mundo árabe, sino en todos los países europeos. El fondo del mar se imaginaba poblado de genios, de montañas, de llanuras, de valles, con árboles de diamantes y perlas y, sobre todo, habitado por animales fantásticos cuyo aspecto era sorprendente e indescriptible. Parte de estas maravillas son las que aparecen en la fantástica narración de Simbad el Marino, donde también es bien patente la influencia clásica.

La ausencia de imágenes se compensa con los testimonios literarios; de hecho, la literatura sirvió de complemento esencial a la hora de expresar el sentimiento de los árabes hacia el mar; y ofrece una idea algo más clara de cual fue dicho sentimiento; por esta razón, acercarse al mar del mundo árabe supone consultar continuamente sus obras literarias, en especial las narraciones de viajeros y los exquisitos poemas de los poetas cortesanos. El desierto, la tierra seca y las caravanas polvorientas fueron el origen de un pueblo "hecho de barro", poco acostumbrado al mar, y cuyo sentimiento hacia él, como hacia las imágenes, fue siempre hostil:

*Que me esforzara
en cabalgar el mar, tú me ordenaste,
y no te obedecí. ¡Elige pues,
otro mal diferente!.*

*Que no eres tú Noé, cuyo barco me salvé,
ni yo soy el Mesías para andar sobre el agua.*

*Fui criado de barro, al que destruye
toda agua de mar.*

*Repugnan sus navíos al corazón.
El mar es gran amigo de sus amigos.
Más la tierra es piadosa
-como su nombre indica-
con el que va sobre ella.*

*El mar, amargo es, y poco apetecible.
Yo no lo necesito para nada.
Dado que es agua él,
nosotros barro,
¿cómo va a ser posible que le aguantemos?
(Ibn Raxiq al-Qayrawany) (16).*

Las **Historias de Simbad el Marino**", contadas con gran elocuencia por Sherezade en las "Mil y una Noches" (17), donde muchas de las aventuras que padeció Simbad evocan, en una versión libre, las aventuras de Ulises, el marino griego por antonomasia. "Muchos de los ambientes y escenarios parecen aludir a épocas más remotas, a esa indefinible antigüedad en la que gusta navegar, sin precisiones náuticas, la musa de los orientales, si bien la conversión de vastísimas áreas geográficas al folklóres y estilo del Islam induce a pensar en un pueblo que se halla, a la sazón, en una etapa de poder conquistador y expansivo. Las fuentes directas de estas leyendas son hindúes y persas, pero es imprescindible el cuño árabe llevado a todos los ambientes, aún los más exóticos y apartados, adonde nos conduce la fantasía del rapsoda" (18). Y al lado de esas fuentes de inspiración hindúes o persas no puede dejar de señalarse el conocimiento de la narración homérica. Simbad el marino vivió en Bagdad en tiempos del califa Harun-al-Rashid (19), y en los años felices y prósperos de su vejez contó las peripecias que le habían acaecido en sus viajes y que tantas riquezas le habían proporcionado para los días postreros. Y todas las adversidades pasadas en los viajes marítimos quedaron justificadas por boca del propio Simbad cuando, en la narración de su primer relato y recordando a un antiguo poeta afirmó que:

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

Las penas hacen aún más bella la gloria adquirida. La gloria de los humanos es la hija inmortal de las largas noches que pasan insomnes.

Aquel que quiere hallar el tesoro sin igual de las perlas de la mar, blancas, grises o rosas, se hace buzo antes de alcanzar las cosas bellas.

Seguiría la esperanza hasta su muerte, quien quisiera la gloria sin esfuerzo.

En la primera narración se cuenta cómo después de navegar por un mar tras otro mar, y de una isla a otra isla, Simbad y sus compañeros llegaron a tierra; cuando estaban descansando "de las fatigas de la mar"... sintieron "de pronto temblar toda la isla en el conjunto de su masa...", porque la isla no era una isla, era una ballena gigantesca, que habitaba en este mar "desde los tiempos de la Antigüedad, y los árboles habían brotado sobre su lomo gracias a la arena marina". Casi todos los compañeros de Simbad perecieron cuando el monstruoso cetáceo, molesto por el fuego que habían encendido sobre él, se sumergió en las profundidades. Simbad, en cambio, logró salvarse. El tema de la ballena confundida con una isla fue tratado también en la literatura occidental, en el viaje de San Brandán al Occidente, de modo que los bestiarios lo incluyen entre sus páginas dotándolo de un contenido moralizante; por ello, tuvo repercusiones iconográficas en el arte, sobre todo en las miniaturas góticas del ámbito anglosajón (20).

En este primer relato de las aventuras marinas de Simbad, se narra también el episodio de los "caballos marinos", فرس البحر. Los guardianes de los caballos del rey Mihrajan, en cada novilunio, conducían a las yeguas vírgenes hasta la costa, donde eran atadas a unos postes clavados en la arena, en espera de que "atraído por el olor de la hembra" surgiera "del agua uno de los caballos marinos", que se lanzaba sobre la yegua y la cubría. se lanza sobre la yegua y la cubre. "Después, cuando ha acabado su cosa con ella, desciende de su grupa e intenta llevarse la con él. Pero ella, atada al palo, no puede seguirle". El caballo vuelve al mar, y, en cuanto a la yegua, "queda preñada y pare un potro o una

potranca que vale un tesoro, y que no puede tener semejante en toda la superficie de la tierra".

Como señalabamos en la primera parte de este trabajo, también en la mitología griega encontramos un episodio que podría tener cierta relación con este de los caballos del rey Mihrajan, el momento en que Posidón, (originariamente un dios de los caballos, y adorado en Arcadia bajo la forma equina), encontróse con la diosa Deméter, que andaba errante en busca de su hija Perséfone. Para escapar de él, la diosa se transformó en yegua, y entonces Posidón adoptó la forma de un caballo y la poseyó. La unión fue fructífera, ya que de ella nacieron una hija y el corcel Arión. En su condición de "posis das" (esposo de la tierra), Posidón, es uno de los espíritus fertilizadores de la tierra, un dios fecundador supremo. Tanto el episodio de la mitología clásica como la narración árabe de Simbad aluden, de hecho a este poder fecundador del mar, a su capacidad para dar frutos en la tierra.

El tercero de los viajes de Simbad comienza con una súplica, en la que los marinos piden la "bendición de Alá para nosotros y nuestra travesía". Es en este punto del relato es cuando Simbad y sus hombres tienen que hacer frente a un gigante negro, semejante al cíclope Polifemo con el que se vieron en apuros Ulises y sus compañeros. "Y ante nosotros vimos descender del techo un ser en figura de hombre negro, de la altura de una palmera, que era más horrible de ver que todos nuestros enemigos reunidos". Como el espantoso gigante comenzara a devorar asados a los hombres de Simbad, planearon los supervivientes matarle antes de morir de tan detestable modo; en primer lugar, sirviéndose de dos asadores de hierro le cegaron, y huyeron por mar. Aún el gigante, ayudado por una giganta logró apresarlos y ahogaron a todos excepto a tres, Simbad y otros dos hombres que pronto, impulsados por el viento, llegaron a alta mar.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

En el quinto viaje, después de una "navegación dichosa, favorecida por una mar clemente", y otras vicisitudes, Simbad se encontró con el **Anciano de la Mar**, que siempre ha ahogado entre sus muslos a cuantos quedaron bajo su dominio.

Las historias de Simbad reflejan los incesantes peligros que encuentra el hombre en el mar, un mar que "está habitado por monstruos marinos que pueden devorar de un solo bocado los navíos mayores con su cargamento y sus pasajeros", como se expresa en el séptimo viaje; en él, la descripción de los monstruos marinos, evoca el pasaje de la Odisea en el cual Escila y Caribdis destruyen la nave de Ulises: *"Y he aquí que ante nosotros, sobre el agua borbotante, percibimos avanzar hacia el navío un monstruo tan alto como una montaña, seguido de otro monstruo todavía mayor, y un tercero que le seguía tan grande como los otros dos juntos. Este último brincó de pronto sobre el mar, que se apartó en sumidero, abrió una boca más enorme que un abismo y devoró tres cuartas partes de nuestra embarcación con todo lo que contenía.."*

Asimismo, en diversas leyendas relacionadas con el mar aparece la "vaca marina", animal legendario, de forma mitad humana y mitad pisciforme, heredero del tritón griego. La "vaca marina" se colocaba en la orilla y llamaba a las gentes por su nombre. Agarraba al desafortunado que le escuchaba y le arrojaba al fondo del mar. Se decía que era la guardiana de los cadáveres de los ahogados durante cuarenta días. Este personaje es una curiosa mezcla de la tritonisa-sirena, convertida en este caso en un ser masculino. Dos personajes semejantes a este ser marino son *hámno qéio*, y *édiša q̃ndiša*, su mujer, encargados de asustar a los niños y evitar que se acercasen al borde del mar. También se hablaba de "*n snás*", un animal marino con cabeza humana, sucesor del clásico Proteo, ya que aquél que comía su carne era capaz de conocer el futuro y las cosas ocultas.

Otro personaje importante del maravilloso ámbito del mar era el "viejo judío" *الشيخ اليهودي*, un animal de cabeza de hombre con barba blanca, vientre de tortuga y pelos de buey, y del viejo marino, dotado de una gran cola escamosa.

Destacadas protagonistas de relatos maravillosos fueron igualmente las "jóvenes acuáticas", a quienes se las suponía dotadas de enormes vulvas; los pescadores las pescaban y las arrojaban al mar después de haber realizado con ellas el coito. Se consideraba, asimismo, que los saltamontes eran de origen marino, transformación de los gusanos que roían la carne de un enorme pescado existente en una gran laguna, y procedentes de su exorbitante boca abierta, etc., etc.

Cuando al-Maqqarí decía *"tres cosas hay que no presentan ninguna seguridad: el mar, el sultán y el destino"* (21) expresaba el sentir, al menos en lo que concierne al mar, de la mayoría de los musulmanes. Los poetas no describen el mar más que para señalar todos los peligros que contiene, como se aprecia en diferentes pasajes de Ibn Hamedis: *"No me embarcaré en el mar porque temo los peligros en que me pone"*, o *"Te veo embarcándote en peligrosas dificultades, en un inmenso mar cuyos peligros no inspiran ninguna confianza."* (22).

Sin embargo, los árabes, con la ayuda de sus nuevos prosélitos egipcios, bizantinos, griegos o bereberes, no tardaron en lanzarse al mar, al Mediterráneo. El Qur'án y el Hadít les invitaban a afrontar la furia de las olas (23). Incluso llegaron a escribir que *"los viajeros en el mar son como reyes sentados en tronos"* (Ibn Maya II, 92).

Poco a poco, el mar inspiró menos temores, si bien nunca llegó a infundir ninguna confianza en el pueblo árabe, cuyas flotas poseían una potencia real bastante limitada. La travesía del Mediterráneo occidental presentaba graves peligros, pues el dominio del mar se lo disputaban los cristianos: *"el mar pertenece a los Rum; los navíos navegan exponiéndose a grandes riesgos; solamente el continente pertenece a los árabes"* (24).

Ibn Labana, un poeta originario de Denia (Alicante), nos ofrece en sus versos los únicos detalles que poseemos en relación con las fiestas marítimas que

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

tenían lugar en algunas zonas costeras durante el solsticio de verano, momento en que se organizaban grandes regatas planeadas por los príncipes:

Bien venido sea el solsticio de verano, pues es un día que, por el cuidado que pones en festejarlo, resulta resplandeciente.

Durante ese día las sirenas (banat al-má) vuelan con alas que las hacen semejantes a los cuervos, mientras que las otras son gerifaltes (sawdaq).

En el golfo se ve una armada tan móvil como el agua del golfo, pues ambas se alabea con la misma facilidad.

Los hijos de la guerra se han embarcado en rápidos navíos que avanzan tan de prisa como los corredores vencedores durante la carrera.

Estos guerreros armados de pies a cabeza cubren los puentes y llenan el interior, y los navíos llegan como la nube que derrama recia lluvia.

Se zambullen en el lago que forma el mar, nadando con agilidad, y se diría que son camellas en un espejismo .

!Oh maravilla! ¡jamás antes de haberlo visto hubiera podido imaginar que las embarcaciones pueden llevar feroces leones!

El texto muestra cómo los poetas buscan elocuentes imágenes para describir las embarcaciones; entre ellas cabe señalar la denominación de banat al-má, "hijas del agua" o "sirenas", y en ocasiones, debido a su rapidez, el navío puede compararse con un corredor de casta o con un pájaro; "pero, la comparación más frecuente es la que evoca pájaros conocidos por su gran envergadura y su potencia de vuelo o su avidez al perseguir y alcanzar su presa: el cuervo es el pájaro que no volvió al arca de Noé, pero es también la corbeta,

la fragata o el bergantín, sin duda a causa de sus velas grisáceas que se confunden con la bruma y las olas; cuando las velas son completamente blancas no se compara al barco con la gaviota, sino con la paloma (hamàm); cuando son de color gris claro, son las aves de presa, que sirven para la caza..halcones blancos y palomas gris-ceniza" (25).

Los almorávides reaccionaron ante la relajación de costumbres y provocaron, como es sabido, una ola de puritanismo; los poetas tomaron entonces los peligros del mar como símil para sus aseveraciones moralizantes, como se expresa en los siguientes versos:

Es en las alas del amor donde las almas nadan.

¡Ah, si el amor pudiera tender una mano a los náufragos para salvarlos (de una travesía dolorosa)!.

(Abu-l-Qasim ibn al-Altar)

Igual que en los bestiarios cristianos, los poetas árabes utilizaron el mundo acuático y sus criaturas para esconder en ellos el pecado; la comparación de la vida con una travesía marítima, llena de zozobra, se puede encontrar en ambos ámbitos literarios y religiosos. Así se expresa por ejemplo en un dístico de Abu-l-Fadl Ibn Hassan al-Gasani:

*El mundo no es otra cosa que mares en los que las olas entrechocan violentamente;
por ello ¡Cuántos naufragios en las orillas!.*

La mayoría de aquellos que han sido mis compañeros han perecido en los naufragios de la vida; raros son los hombres que han podido escapar a las masas sumergedoras de las olas de la pasión.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

Del mismo modo que los testimonios literarios de poetas reflejan este recelo y temor ante lo desconocido, ante el oscuro y misterioso mar, también han llegado hasta nosotros las afirmaciones de algunos memorables viajeros árabes que padecieron las inclemencias propias de las travesías marítimas, que detestaban firmemente. Ibn Batuta, alentado por el Corán y "empujado por un impulso irresistible", como él mismo anotó en su diario, recorrió medio mundo, desde el norte de Africa hasta China, durante treinta años de su vida, partiendo de Tánger hacia la Meca en Junio de 1325.

Sus viajes, de más de cien mil kilómetros, le han otorgado el título de "príncipe de los viajeros", y suponen más de tres veces la distancia cubierta por Marco Polo, su predecesor europeo. Las hazañas de su "Rihla" (Libro de Viajes), fueron escritas por él mismo, ayudado por un poeta andaluz llamado Ibn Yuzay hace 630 años, y se conservan en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París.

Ibn Batuta fue un extraordinario viajero que vivió, en la realidad, hazañas comparables a las de Simbad el Marino en las Mil y Una Noches: atravesó el Mediterráneo, el mar Rojo, el mar de Bengala, una parte considerable del Océano Indico y el mar del sur de China. Muchas desgracias le acaecieron en sus largos viajes por mar: tormentas, hundimiento de barcos, abordajes de piratas, etc., razones por las que nunca logró superar su temor y su sentimiento de rechazo hacia el mar, cuyas sendas intentaba evitar en lo posible, realizando periplos terrestres mucho más largos, y para él más seguros. Durante 51 días esperó, por ejemplo, en el puerto fortificado de Sinope (Mar Negro), a que llegaran un barco y vientos favorables para ir hacia Rusia, y después sobrevivió una travesía de pesadilla que hizo que tanto él como sus acompañantes se pusieran a orar. Después de tantas aventuras, Ibn Battuta pasó los últimos años de su vida de forma sosegada, como juez de algún lugar cercano a Fez, donde murió a los 64 años.

En consecuencia, se ve claramente que el culto del Mar-Océano entre los árabes respiró, por un lado, la aversión natural de los pueblos del desierto, y por otro, se pobló de todas las fantasías míticas existentes en el mundo pagano, especialmente en el norte de África. Parte, sobre todo, del mundo fantástico y maravilloso de los fondos del mar, se transfirió al Occidente medieval.

5. El Arte y el Mar.

En el terreno de las artes plásticas son muy escasos los vestigios que nos permiten vislumbrar alguna pervivencia de la iconografía clásica, por lo menos en lo referente a las divinidades del mar. Los frescos de los palacios omeyas conservaron la reducida gama cromática de la pintura de la Antigüedad tardía, aceptando, incluso, los matices simbólicos de los colores. Una gruesa línea de contorno sirvió de base al modelado, en el que se aprecian algunas matizaciones de color que sugieren corporeidad y, de alguna manera, ofrecen la realidad visual de las tres dimensiones. Se renunció al sombreado, que no tuvo lugar en las representaciones, ni siquiera según los convencionalismos del arte romano.

La pintura mural apareció en Qusayr Amra (Jordania), en el primer tercio del siglo VIII, y su uso se extendió pronto, salvo en el Norte de África, donde no se conocen ejemplos de este arte. Las paredes y bóvedas de este palacio omeya del desierto, ofrecen el repertorio más completo de pinturas islámicas: escenas de caza, baño, atletismo y pugilato, artesanos trabajando, animales, músicos, un zodíaco completo, y hasta las musas, identificadas por su correspondiente inscripción en griego. Un espectacular sentido del conjunto domina todo, y no deja un sólo hueco sin vida. Los temas, en su mayor parte, o bien se adaptan a la finalidad de los lugares en que se encuentran, o bien evocan los trabajos cotidianos de la familia omeya. Con excepción de los elementos persas, "los

conceptos artísticos y el repertorio del artista tienen antecedentes en la pintura romana tardía o en la pintura bizantina" (26)

Entre estas variadas pinturas de Qusayr Amra, uno de los fragmentos situados sobre el muro principal (lado sur) de la alcoba central en la "Sala de Recepción" (724-743 d.C.) el soberano, acaso el califa Musil, es el "Señor del Mundo", y el "Señor del Mar": aparece entronizado como si se tratara de un Pantocrator bizantino, flanqueado por dos asistentes y dominando el mar, que se extiende, a sus pies; en la superficie acuática puede vislumbrarse una embarcación con cuatro personajes desnudos, además de grandes monstruos marinos y un pájaro acuático (27).

Qusayr Amra no fue la única residencia de la época en los confines del desierto. La mayoría de los omeyas detestaban las villas que se encontraban, incómodas e insanas, y se hicieron construir sus residencias, más o menos fortificadas, con baños, en medio de sus tierras cultivadas pertenecientes a la franja situada entre Siria y Transjordania. En 1930, Daniel Schlumberger emprendió la excavación de Qasr al-Hayr al-Gharbi (Qasr al-Hayr de occidente), castillo fortificado de magnífica construcción y ricamente decorado, en una localización de la ruta que va de Damasco a Palmira. El conjunto data del reinado del califa Hishâm, y fue realizado, concretamente, en los alrededores del año 730. Sus pinturas poseen, aún hoy, fragmentos muy notables, como los dos grandes fresco pavimentales de las piezas que se encuentran en las escaleras, ambos en un excelente estado de conservación.

En una de ellas (lám.III,III,1) (Museo Nacional de Damasco), siguiendo muy de cerca la tradición clásica de la región, posee un gran medallón circular en el centro, con la figura de un busto de mujer, que sostiene en sus manos un paño con frutas. Se trata de Gea, la diosa de la tierra y divinidad ctónica, que va acompañada por una serpiente que se desliza y enrosca tras de su cuello. Por encima de la figura de Gea, y situados entre la decoración floral y la zona

rectangular del conjunto, el artista situó a dos criaturas fabulosas de torsos humanos y extremidades inferiores pisciformes, replegadas sobre sí mismas (3 veces), y provistas de aletas y patas delanteras de equino. Sshulumber les bautizó como centauros marinos, identificación sobre la que no cabe ninguna duda. Su inclusión en el palacio omeya no obedecía, seguramente, a ningún tipo de simbolismo, sino que debían de ser imágenes tomadas de un repertorio iconográfico aprehendido y repetido, más tarde, por los artistas autoctónos de la zona, que trabajarían para satisfacer las aspiraciones de lujo y de suntuosidad de los califas omeyas.

Salvando los ya mencionados frescos del palacio de Qusayr-Amra, y los de Al-Gharbi, no se puede hablar de la presencia generalizada de las divinidades mar o de las aguas en las manifestaciones artísticas del ámbito islamizado. Esta omisión de la tradición clásica en el arte parece lógica, dado el temperamento anicónico del musulmán; sin embargo, como se ha podido entrever en el breve muestreo literario que se ha comentado en las líneas precedentes, el pueblo árabe consideró el mar como una de las grandes fuerzas de la Naturaleza, tan insondable y misteriosa para ellos, que preferían no enfrentarse con ella, por no considerarse sus amigos. A estos testimonios literarios se suman algunas manifestaciones plásticas, y en especial las miniaturas, para mostrar ese sentimiento del mar y de las fuerzas que lo animan, recónditas y, en cierto sentido, demoníacas.

Desde el siglo IX, los musulmanes conocieron el secreto, tal vez revelado por los prisioneros chinos, de la técnica de producción de papel, que suplantó a la anterior utilización de pergamino y papiro. Este material resultaba barato, y cómodo, por lo cual su desarrollo fue rápido, contribuyendo a la extensa difusión de la cultura islámica medieval. Hasta el siglo XIII los únicos temas que se pueden encontrar en las miniaturas son los científicos, a los que se fueron sumando otros asuntos, muchos de ellos de procedencia bizantina y copta. Durante los siglos XIII y XIV tuvieron primacía los pintores sirios e iraquíes que

trabajaban a las órdenes de silyuqies y mamelucos; también, desde el siglo XIII y hasta el siglo XVII, despuntaron sobre todos los demás los miniaturistas persas, que constituyen el mayor número de los conocidos hoy en día; sus obras fueron, sin duda, la pauta básica de la miniatura islámica. Otro grupo señalado de miniaturistas es el de los turcos, cuyas obras se fechan entre el primer cuarto del siglo XV y el siglo XVIII.

Las miniaturas se ornaron, en repetidas ocasiones, con representaciones de barcos, cuyas velas vacilan al viento; en ellas, el mar puede aparecer plagado de pececillos, plasmados con un preciso y sinuoso sentido del movimiento, acorde con la fluencia de las ondas marinas, aunque en ocasiones, sólo las ondas, con su poderoso caligrafismo, representan la vida de las profundidades (lám.III,III,2). Caso aparte, son las representaciones de sirenas en miniaturas, relacionadas con contextos acuáticos. Aunque su estudio sobrepasa los límites de este trabajo por tratarse de seres de rostro femenino y cuerpo de ave, valga como ejemplo de ellas una preciosa miniatura en la que se representa una escena de las Sesiones (Maqâmât) de al-Hariri (la Isla de Oriente), pintada en Bagdag en el año 1237 (París, Biblioteca Nacional) (lám.III,III,3).

El tema de Jonás tragado por el monstruo marino fue interpretado, en algunos casos, tomando como modelo las obras realizadas por los artistas orientales, como muestra una miniatura realizada en Tabriz, entre los años 1306 y 1314 (Royal Asiatic Society, London), en la que la ballena ha sido copiada de un pez pintado por un artista chino, y no contiene ninguna reminiscencia iconográfica del mundo clásico (f.III,III,1). En ocasiones, el tema presenta una interpretación más cercana al ámbito de Occidente, sin llegar a presentar la ballena el tradicional aspecto de "Ketos" marino; así puede verse en una pintura turca que se conserva en Jerusalén, en el Museo de Israel (28).

Los peces sirvieron, en ocasiones, como motivo decorativo, ya que su forma sinuosa se adapta bien al marco, sin tener carácter de símbolo, ni siquiera para

aludir al elemento líquido. Su presencia es frecuente, no sólo en miniaturas, sino también en platos de cerámica o metal (lám.III,III,4).

Desde que en el año 650 la religión de Mahoma llegara a Persia (29), con los conquistadores árabes, el arte musulmán y el arte autóctono fueron mezclándose gradualmente hasta formar un estilo muy definido en el que las formas árabes se animaron con el espíritu persa. Se conservan muy pocas obras del período comprendido entre el 700 y el 1300 ya que buena parte de la cultura de este momento fue destruida por los mogoles, quienes, no obstante, enriquecieron su ulterior desarrollo con la incorporación de dibujos y motivos chinos. La gran época del arte iranio-musulmán se inició en 1300 y alcanzó su punto culminante en el siglo XVI. El genio artístico persa encontró su más genuina expresión en la pintura de miniaturas, convirtiéndose los artesanos en grandes maestros en el arte arábigo de la iluminación; de hecho, la caligrafía estaba considerada como una modalidad de las bellas artes. Entre los mejores ejemplares salidos de los talleres iraníes figuran las copias del Corán, realizadas con exquisita letra, magníficas miniaturas en cada página y encuadernación en madera tallada, marfil o cuero.

La pintura de miniaturas alcanzó la plenitud de su desarrollo con un pintor llamado Bihaz, que establecería una academia en la corte de Tabriz en la que se formaron los mejores miniaturistas persas. La miniatura persa tuvo un brillante despliegue a partir del siglo XIV, y fue tomada como modelo a seguir por los artistas islámicos de otras regiones colindantes. Un mundo plagado de extraños pobladores acuáticos sale a la superficie para ilustrar algunas miniaturas persas de Siraz (ciudad cercana a la costa del golfo pérsico), a mediados del siglo XV, en las que podemos ver demonios acuáticos, peces gigantescos con cornamenta de vaca, y hasta seres humanos -masculinos o femeninos- que surgen del interior de grandes peces.

Una magnífica colección de estas miniaturas del taller de Siraz se conserva hoy en la Biblioteca John Rylands de Londres; a ella pertenece un demonio marino (f.III,III,2) cuyo enorme cuerpo humano se alza estante en el mar, cerca de la costa, en actitud de avanzar en el agua, capacidad que también Jesucristo, y algunos santos cristianos tuvieron. Sobre su monstruosa cabeza se destaca una potente cornamenta, posee un sólo ojo y larga barba; tanto su rostro como el resto de su cuerpo está provisto de una especie de tejido de escamas.

Este monstruoso ser de las profundidades puede ser sustituido en las pinturas por otro fantástico híbrido: un gran pez que posee cornamenta de vacuno por lo que se le designa generalmente como el "pez-vaca" del mar del Oeste (f.III,III,3). Un estupendo ejemplar de esta especie puede ser admirado en otra de las miniaturas que posee en la actualidad la John Rylands Library, que fue realizada en Siraz, hacia 1440.

Asimismo, fue un "fenómeno" frecuente en el mar Caspio, la visión de un enorme pez, de cuya cabeza surgía una figura humana, que habitaba en su seno. Así, este "fenómeno en el mar Caspio" fue representado en las pinturas de las miniaturas realizadas en Siraz en el siglo XV, como demuestra un ejemplar que corresponde, también, a la Biblioteca John Rylands de Londres (f.III,III,4).

El llamado Manuscrito Qazwini de Berlín, en su folio 91^v. muestra una imagen similar a la de la Biblioteca londinense; en esta ocasión es una muchacha la que surge, de pie, desde el seno de un pez gigante (f.III,III,5). Otros manuscritos presentan extraños seres híbridos, que tanto pueden ser peces con cabeza humana (f.III,III,6), como raros animales de cuerpo semejante al de los anfibios, y, asimismo, con cabeza androide (ff.III,III,7 y 8).

De excepcional interés para el tema que abordamos es una miniatura procedente del Deccan (India), realizada en la segunda mitad del siglo XV, época en la que la India muestra un fuerte influjo persa desde el punto de vista

iconográfico. El tema propuesto es el de "un rey cautivo en la tormenta", en un mar nocturno plagado de peces y en el que se ha representado una personificación masculina del mar que monta un gran pez (lám. III,III,5). Resaltamos la importancia de esta representación no sólo por ser la única manifestación plástica árabe en la que hemos localizado una personificación "clásica" del mar, sino porque, como se ha señalado en las líneas precedentes, según las creencias y relatos fabulosos, la presencia simultánea de los dos "sultanes" no era un hecho frecuente.

Lo más probable es que, a pesar de la influencia de la muy desarrollada miniatura persa (el tema del rey cautivo en la tormenta fue muy reiterado por los pintores persas) esta personificación del mar tenga su procedencia en el arte bizantino en el que, como vimos, solía aparecer, de forma casi idéntica, sobre todo en las escenas del Bautismo de Cristo, tanto en pinturas como en mosaicos. La proa del barco tiene cabeza de caballito, - y no aviforme, como suele ser habitual en el arte islámico-, y su perfil sinuoso es similar al de los hipocampos.

Estas miniaturas son la única manifestación artística en la que el hombre del ámbito islámico expresó plásticamente su temor y desconfianza hacia el abismo del mar. No podemos seguir, paso a paso, en esta ocasión, el desarrollo de la miniatura en todas las áreas geográficas del Islam a través de los siglos, pero teniendo en cuenta representaciones casi contemporáneas, puede presumirse que, por lo menos hasta el siglo XIX, la miniatura siguió siendo el único vehículo del que se sirvieron los artistas para revelar, con sus pinceles, el atávico sentimiento de repulsa hacia el mar, habitado por peligrosos y demoníacos seres.

Para reforzar la idea anteriormente expuesta, citemos dos miniaturas turcas de finales del siglo XVIII ó principios del siglo XIX, conservadas en el Deutsches Ledermuseum de Offenbach; en ellas, los antiguos seres de la mitología clásica vuelven a hacer su aparición: un tritón barbado, de aspecto muy arcaizante sostiene con sus manos un pez (f.III,III,9), mientras que un tritonisa, también de

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

una rigidez oriental muy acusada aferra con sus dos manos un "Ketos" marino con orejas de cánido y cuerpo serpentiforme (f.III,III,10).



f.III,III,1. Miniatura. Tabriz. 1306-1314.
Jonás. Londres, Royal Asiatic Society.

مردم سلاح بنهازند آن طالع در
 بحر آمد تا بقرب سر بر کسری
 یا ایها الملک انا ساکن من مکان
 هذا البحر رايت هذا السد مسدودا
 سبع مرات وخرابا سبع مرات
 فاحي الله تعالى ان ملکا
 عصم عصرك وموثره صوتک
 یسد هذا السد فیسد ابدا
 ذلک الملک فاحسن معونتك
 وعلى البریه معونتك ثم غاب
 عن البصر معلوم نشد که در
 پرید یا بر زمین فرو رفت
 القول فی حیوانات ماء
 حیوانات آبی برد و قسم اند قس
 است که ایشان را ریه بنود چون
 انواع سمک حیوانه و در آب بود
 و قسم دیگر است که ایشان را ریه بود
 چون صدف ادهم آبی بود و هم ه



f.III,III,2. Miniatura. Siraz. Demonio
marino. S. XV. Londres, John Rylands
Library.



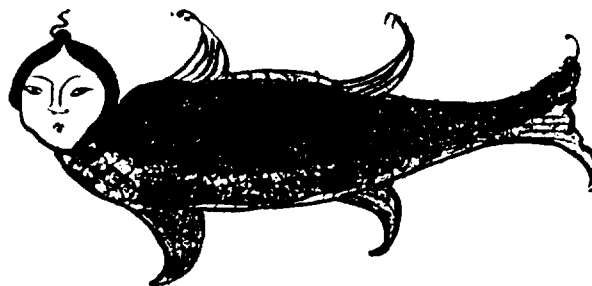
f.III,III,3. Miniatura. Siraz. 1440. Pez-
vaca. Londres, John Rylands Library.



f.III,III,4. Miniatura. Siraz. S.XV. Fenóme-
no en el Mar Caspio. Londres, John
Rylands Library.



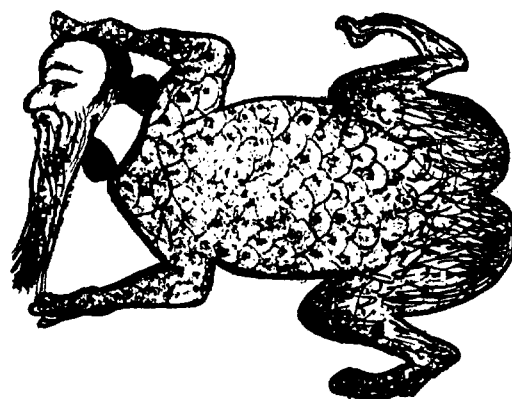
f.III,III,5. "Manuscrito Qazwini" de Berlín. Siglo XV. Folio 91. Muchacha saliendo de un pez.



f.III,III,6. Miniatura. Pez con cabeza humana. Persia. Siglo XV-XVI.



f.III,III,7. Miniatura. Genio anfibio. Persia.



f.III,III,8. Miniatura. Genio anfibio. Persia.



f.III,III,9. Miniatura turca. Siglo XVIII-XIX. Tritón con pez.



f.III,III,10. Miniatura turca. Siglo XVIII-XIX. Tritonisa con serpiente marina.

6. El agua estancada: la imagen del paraíso.

Si salimos del paisaje marítimo natural para adentrarnos en el paisaje artificial, aquel que fue creado por el hombre del Islam para disfrute de sus sentidos, observaremos, a primera vista, que el agua es un elemento esencial e imprescindible en él. El agua tiene un fuerte simbolismo en este contexto: es fuente de vida, elemento que refresca el cuerpo y el espíritu, imagen del alma pura. Los árabes fueron entusiastas de la Naturaleza, a la que amaban y sentían como un auténtico paraíso terrenal; siendo "hijos del Desierto", su constante apetencia por el agua hizo que sintieran por ella un profundo respeto, convertido casi en veneración.

El Jardín árabe era considerado como parte de la Naturaleza, cuidadosamente tratada por la mano humana. El Jardín musulmán se inspiró en el Paraíso persa ("paridaeza" = recinto), "mientras los persas habían hecho de sus jardines, paraísos, los árabes harán del paraíso un jardín" (30). En esta fuerte humanización de los jardines árabes, el agua ejerció un papel de primer orden, se convirtió en omnipresente, pues ¿existiría el Oasis sin el agua?...

El agua era un símbolo musulmán de distinción social; el poder de una persona en su jerarquía política se definía por la extensión de su "orbe de agua", de su alberca, por ese "mar de grande extensión, cuyas riberas son obras de mármol selecto" (Ibn Zamrak).

El agua ...es vida... se agradece en el riego de jardines y huertas.

_____ ...es ambiente... se siente el halago de su frescor.

_____ ...es misterio... se medita como parte del paraíso prometido. (31)

El agua se convierte en obra de arte, pues la arquitectura se impone en el espejo de los estanques, donde se reflejan, también, el cielo, las flores...la

Naturaleza. Los colores se intensifican por la reflexión del agua, y todo el recinto toma colores más cálidos, se hace más plástico. El espejo del agua crea una cuarta dimensión que cautiva el sentido de la vista, haciéndose todo más profundo, y al mismo tiempo, más acortado. El agua es también un elemento decorativo, y su movilidad o cristalina quietud proporcionan un feliz contraste frente a la solidez estable de la arquitectura, a la que complementa y a la que duplica. El elemento decorativo más precioso para la superficie del suelo de los jardines y salones de los palacios era una alberca llena de agua inmóvil, convertida en maravillosa alfombra que funde en su espejo la arquitectura y la naturaleza, la realidad y el ensueño. Así lo había concebido el rey Salomón en el interior de su palacio, donde un suelo cristalino, como el mar, admiraba a los visitantes. Cuando la reina de Saba visitó al rey Salomón, "La dijeron: Entra en el pabellón, y cuando le vio creyó que era agua y descubrió sus piernas; dijo él: Es un pabellón alargado de vidrio" (Corán, XXVII, 44). Una idea semejante debió de inspirar el Patio de Comares de la Alhambra de Granada (lám. III,III,6).

Cuando cae, el agua puede proporcionar un continuo rumor, un sonido profundo y plácido, relajante para el alma y para los sentidos, un rumor denso como el silencio. El agua invita a la aproximación, produce una rara satisfacción y una suprema delicia. El sonido del agua es una voz serena, sosegada y tranquila que proporciona bienestar al ánimo; es un susurro santo ..., una melodía llena de secretos y de misterios. Mediante técnicas estudiadas "a priori", se generaban sonidos diferentes, que producían una verdadera Música, la "música del agua".

Los árabes, y en especial los nazaríes, crearon paraísos a imagen del Cosmos, y los dividieron en cuatro partes (los cuatro ríos del Paraíso) mediante dos canales perpendiculares en cuya intersección levantaron una fuente, como símbolo de la montaña que está en el centro del Universo. Las fuentes y albercas más antiguas se construyeron en Al-Andalus, y la literatura hispano-árabe

testimonia la importancia dada a las mismas, como medios simbólicos para la alabanza del dueño del palacio.

En las fuentes árabes, de sencillos pilones -normalmente de forma circular, alzados sobre peana-, los surtidores más famosos fueron los que tenían forma de leones, "maravillosas y terribles figuras", en los que "el agua penetraba por el trasero del león y se derramaba por su boca en la alberca. Su aspecto terrible causaba admiración a quien le miraba"...(32). Muchos fueron los ejemplares que ornaban las fuentes andalusíes, y su constancia nos ha llegado a través del testimonio de insignes poetas e historiadores.

El uso de los leones-surtidores llegaría, en el siglo XI, al Norte de Africa, donde *"Valientes leones habitan la guarida de los jefes/ y dejan el susurro del agua como rugidos. Es como si el oro cubriese sus cuerpos/ y el cristal se deslizase por sus bocas,/leones cuyo descanso es inquietud,/como si algo se agitate en su interior..."* (Al-Maqqarî) (33); no obstante, los más famosos de todos ellos siguieron siendo los de Al-Andalus, especialmente los de la Alhambra (lám.III,III,7), procedentes del palacio del visir judío que reinaba en Granada, Yúsuf Ibn Nagrella (dinastía Zirî), que tres siglos más tarde reaprovecharía Muhammad V para embellecer su palacio (lám.III,III,8). La taza de la "Fuente de los Leones" fue realizada en el siglo XIV, y lleva una larga inscripción poética debida a Iban Zamrak, el poeta granadino por excelencia. En dicha inscripción, los leones, acechantes, son el símbolo de la Guerra Santa que el príncipe sostiene (la taza de la fuente), y el agua misma se confunde con el mármol, esculpida como una obra de arte. El conjunto del Patio de los Leones se puede entender según tres niveles distintos como forma "práctica de adornar una mansión", como "símbolos de poder de un príncipe y sus victorias, y como "recreación de un marco muy lujoso asociado con Salomón" (34).

Además de las fuentes, los jardines árabes, y muy en especial, los de la Alhambra, están plagados de numerosas pilas bajas a flor de suelo, "pilas

gallonadas", de mármol y pequeño formato, como "pequeños mares", cuya música y cuyo espejo se adueñaban del alma tranquila del musulmán (láms. III,III,9 10).

Canción del mar

Señor de lo oscuro en su unidad.

Planta la rosa en sal incandescente.

*No ha vuelto desde el pez del deseo como hembra
para excitar al mar. mar-emparejamiento.*

*De pronto
movió el delfín acuático
su cola plateada y se agitó la luna.
Descendió Miriam a la gran extensión
se sentó en el Tiempo entre los dos reyes
y se redondeó
su sangre
en
la red;
cae la extensión sobre las islas
se desploma la reina
y las moscas son música del mar.*

*Uní ambos cuerpos
con lo que nos separa
¡Oh corcel mío!
¡Oh mar antiguo!
¡Oh corcel mío!
Estamos en el instante entrelazado.
(Muhammad Alí Xams al-Din)*

NOTAS:

1. Los meteoritos son masas pétreas o metálicas de origen sideral que penetran en la atmósfera protectora de la tierra donde, al calentarse producen un efecto luminoso (estrellas fugaces o meteoros), o caen a la tierra a gran velocidad
2. Santuario que según la tradición fue edificado por Adán, y reedificado por Abraham; tomó su forma actual en tiempos de Ibn-er-Zobeir (684).
3. Cfr., Telquines, APENDICE I.
4. El Corán se divide en ciento catorce suras o azoras, cada una compuesta por un número variable de versículos. Es el primer libro que eleva al árabe a la altura de lengua civilizada. Desde el punto de vista formal es una obra poética, en la que se contiene una cosmología, además de enunciarse los principales deberes religiosos del creyente.
5. Conquistaron Siria en el 636, Egipto y la Cirenaica entre el 639 y 642; los ataques árabes al imperio persa se iniciaron en el 634, prolongándose hasta el 655, fecha en la que desapareció, definitivamente, el imperio sasánida. Más tarde se harían con el dominio de Armenia, al tiempo que realizaron incursiones en Asia Menor, en el Egeo y en Africa del Norte. A partir del 660 marcharon hacia el Mediterráneo occidental y hacia Asia Central; primeramente conquistaron, en sucesivas campañas, el Africa bizantina, y en el 711 desembarcaban en la España visigoda al mando de Tariq. En el 712 se establecieron en el noroeste de la India, desde donde consolidarían sus posiciones asiáticas.
6. Los "hadith" son tradiciones inventadas con posterioridad al texto coránico en las que se subraya la idea de que quien crea imágenes se parangona con el Creador, incurriendo en el pecado de la soberbia.
7. Jiménez, A., El Arte Islámico, Madrid, 1991.
8. Cfr. Encyclopédie de L'Islam, París, (1913-1942), p. 954.
9. Bahr Buntus = Ponto Euxino o Mar Negro; Bahr Fàris = Golfo Pérsico o Mar de Omán; Bahr al-Hind= Océano Indico, o Bahr al-Zandj; Bahr al-Khazar = Mar Caspio; Bahr al-Kulzum= Mar Rojo; Nar Lût o Mar de Lot = Mar Muerto; Bahr al-Muhit = Océano circular de los griegos, y Bahr al- Rûm, o Mar de los Griegos (Mediterráneo), entre los más importantes. Cfr. Encyclopédie de l'Islam, op. cit. "BAHR".

10. Al-Idrisi (Ceuta,1099-Palermo,1166). Geógrafo musulmán formado científicamente en Córdoba que fue perseguido por motivos políticos y religiosos y se refugió en Palermo, en la corte de Roger II, donde escribió una descripción del mundo ("*Nuzhat-al-mustâq*", o "*Libro de Roger*"), que constituye la mejor exposición del material geográfico de toda la Edad Media.
11. Cfr. Brunot, L., *La mer dans les traditions et les industries indigènes a Rabat & 'salé*, París, 1920, p. 13.
12. Cfr. *Voyages d'Ibn Batoutah*, trad. Defremery, tomo I, pp.40-41.
13. Reinach, S., *Orfeo. Historia general de las religiones*, Madrid, 1985, pp.51 y 260-61.
14. Reinach, S., op. cit., p. 230.
15. En la mitología griega la nereida Tetis, madre de Aquiles, sumergió a su hijo, recién nacido, en el agua de la Estigia, para hacerle invulnerable.
16. Nació en el año 390 de la Hégira (999 Era cristiana) en Constantina. Fue un importante poeta de corte en Qayrawan, y más tarde emigró a Siria. Murió en el 456 de la Hégira (1064 E.C.).
17. Las Mil y una Noches son una compilación de un manuscrito hallado en Siria, al que siguieron otros de El Cairo, Estambul, Bagdag y Túnez, etc en la que se recogen tradiciones orales de un proceso legendario que abarca desde el siglo VIII, hasta el siglo XVI, que fueron traducidas al francés por el diplomático y arabista Antoine Galland, que las dio a conocer en Occidente.
18. Las Mil y Una Noches, Traducción de Eugenio Sanz del Valle, Luis Aguirre Prado, y Alfredo Domínguez, Madrid, 1964.
19. Harún-al-Rashid (766-809). Quinto califa abásida de Bagdag, que accedió al trono a los 22 años de edad. En Occidente se le conoce principalmente como mantenedor de una fastuosa corte, reflejada en Las Mil y Una Noches, en la que se congregaron brillantes poetas y eruditos. La historiografía le presenta como un califa cruel, vengativo y desagradecido. Salió victorioso de varias guerras sostenidas contra la emperatriz bizantina Irene y su sucesor Nicéforo. Su imperio se extendía desde Africa (Túnez) a Transojiana.
20. Cfr. Capítulo II-5.
21. Péres H., *Esplendor de al-Andalus* (Trad. Mercedes García Arenal), Madrid, 1953, p. 217.
22. Péres, H., op. cit. , . 217.
23. Al-Quràn, XI, 43; XIV, 37; XVII, 69; XLII, 31.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO

24. Péres, H., op. cit., p. 221.
25. Péres, H., op. cit., p. 222.
26. Ettinghausen, R., *La Peinture Arabe*, Ginebra, 1962, p.35.
27. Ettinghausen, R., op. cit. p.190.
28. Milstein, R., *Islamic Painting in the Israel Museum*, Jerusalén, 1984, n. 154, p. 131.
29. El imperio persa, minado interiormente por varias guerras civiles que se sucedieron desde el año 590 en adelante, terminaría por caer en manos de los árabes (año 652), que supieron aprovechar la debilidad interna del que había sido un gran imperio. Persia formó parte de los dominios de los califas abásidas, y sufrió una serie de matanzas y guerras civiles; en el 872 se estableció la dinastía safárida (Ya'qud as Saffar), a la que siguieron las dinastías buyida (933-1055), y la turca selyúcida (1055-1218). A comienzos del siglo XIII la región sufrió las invasiones mogolas de Gengis Khan, y la de Tamerlán (1380-93); más tarde, y Ismail Shah (1499), establecería una poderosa dinastía safárida, vigente hasta el siglo XVIII.
30. Rubiera, M. J., *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, 1988, p.79.
31. Cfr. *La España Árabe. Legado de un Paraíso. El paisaje, la agricultura, los jardines*, por Kugel, C., Madrid, 1990.
32. Cfr. Grabar, O., *La Alhambra: iconografía, formas y valores* (Versión castellana de José Luis López Muñoz), Madrid, 1980.
33. Al-Maqqari, *Nafh al-Tib*, II, 100-101. Citado por Rubiera, M. J., op. cit., p. 91.
34. Grabar, O., op. cit., pp. 116-132.

EL RENACIMIENTO

CAPITULO I: LA MITOLOGIA CLASICA EN LA EUROPA RENACENTISTA.

1. Humanismo y cultura clásica.

El estudio de la Edad Media demuestra que estos siglos, calificados hasta hace poco tiempo de "bárbaros", se alimentaron, en buena medida, del pensamiento y de la cultura del mundo antiguo. La definición de humanismo como un "descubrimiento de la Antigüedad" que se puede leer en muchos manuales y tratados de cultura general, necesita algunas precisiones porque, como es de todos conocido, hubo otros "renacimientos" a lo largo del desarrollo del medioevo (1).

Sin embargo, la diferencia entre esos otros "renacimientos" del mundo de la Antigüedad y el movimiento cultural que surgió en la Italia de fines del siglo XIV es muy notoria. El retorno no consistió únicamente en la mera repetición de "lo antiguo", sino que fue más allá: se trataba de asumir plenamente el poder y la capacidad cultural de los griegos y latinos.

Con el humanismo, se despertó la curiosidad por reconocer la dimensión histórica de los acontecimientos, faceta que la Edad Media había ignorado; es muy cierto que se conocía y utilizaba la cultura clásica, pero también lo es, que ésta se asimilaba a la cultura medieval: las imágenes y los acontecimientos no tenían un rostro preciso para los hombres de la Edad Media, que los empleaban para sus fines, sobre todo moralizantes. El interés por la Antigüedad que trajo consigo el humanismo es un afán por lo auténtico, por lo prístino, por la verdad, y no por una tradición "deformante" o parcial, tal y como había sucedido en los siglos de la Edad Media. El humanismo renacentista adoptó una actitud de perspectiva histórica, de búsqueda de la verdad, de las doctrinas genuinas, bajo

cualquier signo filosófico. La exigencia filológica fue, por ello, uno de los principales aspectos constitutivos del humanismo, dada la necesidad de descubrir los textos y devolverles su forma y significación auténtica, ya fuera poesía, verdad de la filosofía o credo religioso.

Ante todo, el humanismo del Renacimiento trató de desenmascarar los "valores del hombre", inserto en la naturaleza y en la historia, capaz de forjar el curso de su propio destino, un ser racional finito libre de las ataduras de la ignorancia. Recobraron su pleno sentido los conceptos de "paideia" o "humanistas", que ya en tiempos de Cicerón o Varrón habían expresado el ideal de la formación humana como tal: un ideal que sólo puede identificarse por medio de las artes que son propias del hombre y que lo diferencian de los demás animales, según había expresado Aulo Gelio (Nott. Att., XIII, 17).

Otro concepto muy valioso para la filosofía humanista fue el de la tolerancia religiosa. Los humanistas estaban convencidos de la identidad entre filosofía y religión, y de la unidad de todas las religiones, aun dentro de la diversidad de sus manifestaciones externas, esto es, de sus cultos. Aspiraban a la "paz", esa armonía propuesta por Pico della Mirandola, que significaba la renuncia a las oposiciones irremediables, el fin de la lucha entre religión y filosofía, y, cómo no, el ocaso de las querellas surgidas entre las diversas religiones.

El Humanismo nació de un "redescubrimiento" de la literatura antigua, o del conocimiento de los autores de la antigüedad clásica hasta entonces desconocidos, especialmente los griegos, y algunos latinos, como Cicerón, Lucrecio o Séneca. La llegada a Italia en el siglo XV de algunos de los sabios griegos expulsados por los turcos de Constantinopla, como Láscaris o Besarion, que trajeron consigo manuscritos preciosos, impulsó decisivamente el incipiente estudio del pasado grecolatino.

IV. EL RENACIMIENTO

Los estudios filológicos actuales reconocen, sin ninguna duda, el origen religioso de la palabra y del concepto de "Renacimiento": es el nacimiento del hombre nuevo o espiritual del que hablan tanto el Evangelio de San Juan como las Epístolas de San Pablo. En la mentalidad medieval este concepto era sólo renovación, entendido como purificación de los pecados; sin embargo, para los humanistas era una renovación espiritual completa, del hombre en sus poderes, en su relación con Dios y con los otros hombres. El significado religioso y el significado mundano del renacer se identificaron, porque el último término del renacer era el hombre mismo.

El instrumento fundamental del renacimiento fue el "retorno a los antiguos", el retorno al principio, asunto netamente neoplatónico que fue teorizado especialmente por Ficino y Pico della Mirandola, y defendido por Maquiavelo, Bruno o Campanella. El primer atisbo del Renacimiento está en Dante Aligheri, hombre imbuído de cultura medieval y escolástica, cuya obra, aunque ligada doctrinalmente a la Edad Media, intenta plasmar la idea de un mundo renovado, exigencia que, más tarde, sería el mensaje del Renacimiento. Francisco Petrarca (1304 ó 18-1374) inicia de lleno el humanismo, con un intento de conciliar el cristianismo y la sabiduría antigua. Y tras sus huellas caminó Boccaccio y toda la legión de los humanistas italianos, Salutati, Bruni, Raimondi, Filelfo, Valla, Manetti, Alberti, Palmieri y otros tantos, a los que siguieron, más tarde, los humanistas de Francia, España y Alemania.

Los habitantes de élite de la Florencia del siglo XV se sintieron orgullosos de sí mismos, capaces de hacer suya la famosa afirmación del filósofo griego Protágoras "el hombre es la medida de todas las cosas". Los cancilleres florentinos, a partir de Salutati, fueron eruditos, creyentes en los "estudios de humanidades" (*studia humanitatis*), donde el saber podía llegar a hacer felices a los hombres.

Leonardo Bruni y sus amigos veían revivir, con optimismo, las virtudes de Grecia y Roma en la República de Florencia, especialmente "la dignidad del hombre". Gianozzo Manetti, notable entre los humanistas, escribió un libro titulado "De la dignidad y excelencia del hombre", cuyas páginas parecen ser un paralelo de lo que Brunelleschi y sus seguidores estaban dando forma plástica. Los grandes hombres del cuatrocientos florentino representan el ideal de humanidad, honestos tanto moral como intelectualmente, graves como sus pinturas o figuras de mármol. Eran ciudadanos curiosos hasta el extremo, inteligentes y ávidos pensadores, pero no por ello dejaban de ser amantes de la belleza, como lo fueran los atenienses de la Antigüedad. Su orgullo y al tiempo su alerta ante la vida quedó plasmado en una de las más memorables frases de Leon Battista Alberti: "Un hombre puede hacer cualquier cosa si quiere", sentencia que podría ser la consigna del momento.

Desde 1450 la vida intelectual de Florencia tomó una nueva dirección, durante los treinta años de gobierno de Lorenzo de Médicis, buen poeta y admirable mecenas de artistas, eruditos y filósofos. En el último cuarto del siglo XV, el Renacimiento se diseminó por otras pequeñas cortes de la Italia septentrional, especialmente Ferrara, Mantua y Urbino, protegidas por príncipes amantes de las artes y de las letras, que servirían de puente entre los florentinos del siglo XV y los "genios" romanos de la centuria siguiente.

2. Conocimiento y difusión de los mitos clásicos.

Los dioses de la Antigüedad clásica había permanecido en el recuerdo de los hombres de la Edad Media ya que "servían de vehículo a ideas tan profundas, tan tenaces, que no podían perecer" (2). Lo que había sucedido es que, con los siglos, su aspecto se había deformado y, en ocasiones, se había vuelto irreconocible, es decir, habían perdido su originaria identidad. En la segunda mitad del siglo XV, estos dioses, desde su patria de origen, fueron reconquistando

lentamente su antiguo aspecto, sus atributos, su dignidad y sus cualidades inherentes; en definitiva, su equilibrio. "Los grandes dioses, como los héroes, aspiraban a recuperar su verdadero rostro" (3).

Albricus, en su imitado "*Liber Ymaginum Deorum*" había sido uno de los principales responsables de las deformaciones iconográficas, decisivas y representativas hasta 1420, momento en el que las "Imágenes de los Dioses" experimentarían un cambio en su forma, si bien la transformación no sería, aún, definitiva, sino que se operó, de modo escalonado, con no pocos titubeos, a lo largo de todo el siglo XV. Fue entonces cuando en Italia se sucedieron una serie de manuscritos, derivados de un ARATEON (4), en uno de los cuales, copiado para el rey de Nápoles, Fernando de Aragón, se percibe, por primera vez, el retorno a la tradición iconográfica auténtica.

Por otra parte, Alberto Durero, artista germano que viajó a Italia para conocer las fuentes clásicas directamente, sería uno de los artistas que con más sabiduría intentó devolver a las figuras de los dioses una expresión poderosa, un relieve rotundo, un vigor nuevo, y, en suma, el aliento pagano que éstos reclamaban. De hecho, parece ser que el Norte de Europa colaboró, de forma muy activa, para que los dioses de la Antigüedad volvieran a presentarse con la dignidad de antaño, hecho que no dejaba de ser una "Utopía".

Un auténtico entusiasmo por la literatura clásica y el redescubrimiento de las ruinas de Italia hicieron que las divinidades paganas ocuparan un lugar de honor, sobre todo en el siglo XVI. Sin embargo, según ha señalado Jean Seznec en lo tocante a "La ciencia mitológica en el siglo XVI" (5) sucedió que los hombres del Renacimiento no acudieron, en muchas ocasiones, a las fuentes directas, hecho que no deja de ser sorprendente a nuestros ojos. El citado autor concluye sus reflexiones sobre el tema diciendo que "esta mitología... es a la vez libresca y bárbara: a tal título es doblemente antiestética... supone una regresión, un retorno a la Edad Media: reintroduce a los dioses en esa ganga alegórica, y los disfraza

con exóticos oropeles, de los que al final de la Edad Media habían conseguido desprenderse y despojarse; rompe el contacto con la Antigüedad plástica que había permitido, desde el siglo XV, su paulatina reencarnación, su humanización progresiva".

Para llegar a juicio tan radical, Jean Seznec analiza, en primer lugar, el hecho de que, por lo general, los eruditos y los artistas se contentaron con la información de segunda mano que les proporcionaban manuales o diccionarios mitológicos contemporáneos a ellos, es decir, deudores por completo de la herencia medieval. Bocaccio, con su *GENEALOGIA DEORUM*, realizada desde los años medios del siglo XIV, constituye el principal nexo de unión entre la mitología de la Edad Media y la del Renacimiento, y sus fuentes de inspiración no fueron las antiguas, en la mayoría de las ocasiones. Muchos materiales le llegaron a través de los escritores del Bajo Imperio, de la Edad Media, de los Padres de la Iglesia, o de los Enciclopedistas.

Hubo que esperar hasta el siglo XVI, apunta el citado autor, para que se renovase la tradición mitográfica italiana. La imprenta fue, sin duda, un instrumento de divulgación de muchas obras de carácter mitológico, pero sirvió al tiempo para publicar obras de la Antigüedad y obras de la Edad Media, por lo que no aclaró decisivamente el estado de la cuestión.

Se editaron el "Comentario a Servio", Fulgencio, las Alegorías Homéricas de Palaephatus, los Tratados de Heráclito y Phornutus (1505), Macrobio (1515, 1542, 1535 ...), la Biblioteca de Apolodoro (1555), y junto a estas obras se reeditaron las de Marziano Capella, las "Imágenes de los Dioses" de Albricus, el "Libellus de Imaginibus Deorum", etc.

Muchas de estas obras se reunieron en Antologías, confusas y de información desigual, razón por la que se hacía necesaria la aparición de una sistematización del saber mitológico. Se sucedieron bastantes intentos para

conseguir tal fin, entre los que destacan el Diccionario de Robert Etienne ("Dictionarium nominum virorum, mulierum, populorum, idolorum, urbium, etc., quae passim in libris prophanis leguntur", Paris, 1512), los libros de "Ejemplos" (Exempla), el "De cognominibus deorum" de Montefalco, etc. El modelo genérico de la mayoría de ellos fue la "Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis" de Texier de Ravisi (Ravisius Textor), publicada en Basilea en 1503, obra ingente en la que se puede encontrar gran cantidad de información sobre el origen, filiación de los dioses, las fiestas a ellos dedicadas, etc.

Más tarde, en 1532, Georg Pictor con su "Teología Mitológica" ("Theologia mythologica ex doctis, virorum promptuario, labore Pictorii. Vill. in compendium congesta. Videlicet De nominum deorum gentilium ratione. De imaginibus aut formis insignibusque; eorumd. et omnium imaginum explanationes allegoricae", Friburgo i. B., 1532) fue el primero en renovar la labor realizada antes por Boccacio. Entre 1548 y 1556, aparecieron tres manuales de mitología italianos, cuya influencia habría de ser decisiva:

- "La Historia de los Dioses" de Lilio Gregoório Gyraldi: DE DEIS GENTIUM VARIA ETE MULTIPLEX HISTORIA IN QUA SIMUL DE EORUM IMAGINIBUS ET COGNOMINIBUS AGITUR, ETC. (Basilea, Alde, 1551).
- "La Mitología", de Natale Conti: MYTHOLOGIAE SIVE EXPLICATIONUM FABULARUM LIBRI DECEM (Venecia, Alde, 1551).
- "Las Imágenes de los Dioses", de Vincenzo Cartari: LE IMMAGINI COLLA SPOSIZIONE DEGLI DEI DEGLI ANTICHI (Venecia, Marcolini, 1556).

Pese a su éxito, ninguna de las tres obras supuso, en cambio, un progreso decisivo con respecto a los tratados anteriores, porque, aunque su información era más amplia y las fuentes de inspiración infundían más confianza, su método de trabajo y explicación siguió siendo medieval, y continuaron utilizando, aunque en

menor medida, las fuentes medievales. Y la Arqueología, ese instrumento directo que hubieran podido manejar con cierta facilidad estos autores, no fue considerada, en cambio, por ellos, como fundamental, y sólo acudieron a ella en ocasiones excepcionales, prefiriendo las descripciones de Pausanias o los cuadros de Filóstrato.

Un libro de Du Choul (Guglielmus Choulius) "De la religión de los antiguos romanos", editado en 1556, ofrece un panorama más científico y unas ilustraciones muy hermosas, tal vez realizadas por el Pequeño-Bernardo que rebosan del espíritu pagano auténtico, noble y sin vulgarizaciones, como bien muestra una estampa en la que Júpiter y Juno, sentados en sus tronos y acompañados por Neptuno -de pie-, reciben a Mercurio y a Apolo (f. IV, 1, 1). Todas las figuras, a parte de su majestuosidad y acento antiguo están identificadas por sus atributos iconográficos pertinentes, hecho que demuestra la utilización no sólo de la literatura antigua, sino de las fuentes arqueológicas. Por desgracia para nosotros, Du Choul no vio publicado un "Tratado sobre las imágenes de los Dioses", que según referencias de él mismo, debía de ser una labor más seria y más científica que la realizada por sus contemporáneos.



IV. EL RENACIMIENTO

El éxito de los tres manuales italianos de mitología del siglo XVI (Gyraldi, Conti y Cartari) fue exorbitante y sus ediciones se repitieron constantemente, de modo que llegaron a figurar en la mayoría de las bibliotecas de pensadores y artistas, de cualquier hombre que se considerase cultivado. La literatura y el arte italianos de la segunda mitad de siglo son reflejo de esa espectacular victoria. Además, los manuales se difundieron no sólo por toda Italia, sino también a través Francia, Inglaterra, Alemania y España.

En 1585 se publicaba en España una voluminosa obra de Juan Pérez de Moya titulada PHILOSOFIA SECRETA, DONDE DEBAJO DE HISTORIAS FABULOSAS SE CONTIENE MUCHA DOCTRINA PROVECHOSA SA TODOS LOS ESTUDIOS, CON EL ORIGEN DE LOS IDOLOS O DIOSES DE LA GENTILIDAD (Madrid, 1585). La obra fue un éxito, y salió a la luz cuatro veces más en menos de un siglo. A pesar de la erudición de su autor, la obra está teñida con rasgos netamente medievales, y en ella las citas a los Padres de la Iglesia, los Enciclopedistas y otros autores del Medioevo, son constantes, así como las referencias a sus contemporáneos italianos, especialmente a Natali Conti, con cuyo método guarda relación.

Además de la obra de Juan Pérez de Moya, el repertorio que tuvo más aceptación en España fue el TEATRO DE LOS DIOSES DE LA GENTILIDAD, del prior salmantino fray Baltasar de Victoria, publicada en 1620. La obra recoge la tradición antigua a través de todos los libros contemporáneos, y no pocas referencias medievales.

A finales del siglo XVI comenzó a perfilarse una atrayente transformación en el análisis y la explicación de los mitos, cuyo origen debe buscarse en el impulso dado por la Reforma a los estudios bíblicos. Fue entonces cuando se sentaron las bases de una incipiente mitología comparada que daría sus frutos ya en la centuria siguiente, con los trabajos de Huet, Bochart y Vossius.

La brillante exposición de Jean Seznec, cuyas líneas generales hemos tratado modestamente de resumir, no deja de ser una inquietante sorpresa con respecto a las ideas genéricamente, preconcebidas sobre el tema. Y es que el mismo autor señala, para concluir, que es imposible salvar la distancia histórica que separó el Renacimiento de la Antigüedad, a pesar del esfuerzo "consciente por armonizar dos universos separados". El Renacimiento supuso, en definitiva, la búsqueda de un "reino imaginario, serena Arcadia en la que el gran corazón infeliz del hombre moderno busca asilo entre los dioses".

3. Los dioses del mar en la mitografía del Renacimiento.

Resulta interesante comprobar, en el marco de la Tesis que presentamos, el nivel de conocimientos de los mitógrafos renacentistas acerca de los dioses marinos. Para ello, nada mejor que acercarnos a las páginas de sus escritos que evidencian y subrayan la idea, en cierto modo sorprendente, a la que hemos aludido, su falta de rigor científico. Como ejemplo de las versiones más difundidas en toda Europa, y a guisa de elocuentes testimonios, hemos seleccionado las correspondientes a la "Mitología" de Natali Conti, y La "Filosofía Secreta" de Juan Pérez de Moya.

Su contenido, modélico de la época, nos permite hacer reflexiones similares a las que ya hemos adelantado ; si bien es cierto que citan a muchos de los autores clásicos, con los que sin duda debieron de estar familiarizados (sobre todo con los romanos), junto a ellos aparecen numerosas referencias a textos medievales; el conjunto de sus explicaciones resulta confuso y, en ocasiones hasta dudoso. Las ideas aparecen entremezcladas sin precisión metódica, yuxtapuestas entre sí, sin hilo conductor que haga coherente la narración.

Natali Conti titula "Sobre Neptuno" el capítulo octavo correspondiente al Libro II de su "Mitología". He aquí sus palabras (6):

Neptuno, hijo de Saturno y de Opis, según se ha dicho, casi experimentó el mismo destino y la misma crueldad de su padre que Júpiter. Pues, una vez que Rea dió a luz a Neptuno, entregó el niño escondido en un aprisco a los pastores para que fuera criado entre corderos y, según cuentan las fábulas, entregó a Saturno para que lo devorara un potrillo que fingía haber parido. Isacio (Schol, Lyc. 644) escribe que fue criado por la nodriza Arne, que dicen fue así llamada porque a Saturno, que le preguntaba, le contestó que no tenía a Neptuno y se lo negó, por lo que también recibe este nombre la ciudad de Beocia que antes se llamaba Sinuesa, según escribió Teseo en el libro III de *Los asuntos de Corinto* (Jac.453 F1), aunque otros, entre los cuales estuvo Crato, sostuvieron que fue llamada así por la abundancia de corderos. Otros, por el contrario, pensaron que Neptuno fue criado por Juno. Como éste fuera compañero y ayudante de Júpiter en las guerras, echadas las suertes sobre el dominio de todo el mundo después que Saturno fue expulsado del reino, Neptuno obtuvo en suerte dominar con su gobierno el mar y todas las islas que hay en el mar; el cielo a Júpiter, el lugar de abajo, según dijimos, recayó en Plutón. Tuvo por esposa a Anfítrite y, como la amara perdidamente y deningún modo pudiera atraerla a su amor, le envió un Delfín que la reconciliara con él y la convenciera de soportar con ánimo resignado a Neptuno como marido. Una vez que Delfín lo hubo conseguido se dice que, para eterno recuerdo de tan grande beneficio, se hizo figurar la constelación de Delfín entre los astros, como dice Higino en *Las fábulas de las estrellas* (II, 17) y este Delfín está colocado no lejos de Capricornio, según escribió Arato en los *Astronómica* (316-8): "Delfín, no muy numeroso, se desliza detrás de Capricornio oscuro en el centro. Cuatro adornos le rodean, que caen a su lado de dos en dos". Versos que se han expresado así con mucha elegancia en algún lugar: "Entonces, corriendo cerca del cuerpo del extenso Capricornio, se extiende Delfín con un resplandor no demasiado brillante, a excepción de cuatro estrellas colocadas en su frente que, colocadas de dos en dos, separa un solo espacio". Otros creyeron que su esposa fue Venilia. Dejó escrito Luciano en los *Sacrificios* que Neptuno tenía los cabellos negros y los ojos azulados, según dice Cicerón en el libro I (30,83) de *Sobre la Naturaleza de los Dioses*, al que los poetas algunas veces yhan presentado desnudo con un tridente y una concha; o quienes pensaron vestido dijeron que tenía una túnica color azul oscuro, según dice Furnuto. Recordó Pausanias en *Los asuntos de Arcadia* (VII 21,8) que Neptuno fue el primero que descubrió el arte de la equitación, lo que también se comprueba por el testimonio del muy antiguo himnógrafo Panfo, quien llamó a Neptuno generoso dador de caballos y de las naves rostradas y provistas de torres. Y Sófocles parece haber pensado que fue el primero que unció caballos en Atenas, donde después se erigió la Academia, según aparece claramente en estos versos del *Edipo en Colono* (709-15): "Decir el regalo de un gran dios, el de mayor brillo: rico en corceles, de buenos potros, tener el dominio del mar. ¡Oh, hijo de Crono!. Pues tú te asentaste en esta gloria, soberano Posidón, al instituir por primera vez en este país el freno que domina a los caballos". En cambio, el comentarista de Apolonio

(IV 272) escribe que fue Sesoncoses, rey de Egipto que reinó después de Horus, el hijo de Isis y Osiris, al que algunos llamaron Sesostris, el primero que descubrió el arte de montar a caballo, lo que afirmó también Dicearco en el libro II de *Los asuntos de Egipto*, arte que sin embargo algunos dicen fue conocida para Horus. Por ello, los poetas imaginaron a Neptuno transportado en un carro sobre el mar, según opinó Apolonio en el libro IV 91325-26): "Cuando Anfítrite desunza al punto el carro ligero de Posidón". Orfeo en los *Himnos* (17,5) escribe que este carro solía ser tirado por cuatro caballos, según está en este verso: "Fecundo en olas, que das la alegría, que haces avanzar tu carro tirado por cuatro caballos". Otros prefirieron que su carro fuera tirado por focas y ballenas más que por caballos, puesto que se dice que en esa época descubrió el caballo, cuando bajó al Aerópago a la disputa con Minerva sobre el nombre que había de imponérsele a Atenas, cuando él mismo ofreció como regalo a los hombres el caballo, Minerva el olivo, según escribió Plutarco en *Temístocles* (19,3).....

Construyó las murallas de Troya Neptuno, quien se dice que estuvo al servicio de Laomedonte, rey de los Troyanos, por este motivo: cuando los dioses quisieron encadenar a Júpiter, Júpiter lo conoció por Tetis y, sin duda, reprendió a los otros dioses; a Neptuno y a Apolo les ordenó que se pusieran al servicio de Laomedonte hasta que construyera Troya. Laomedonte colmó a Apolo de honores divinos, pero Neptuno, cuando hubo servido mucho tiempo y no hubo recibido ninguna recompensa, indignado envió un cetáceo horrible y muy funesto que, vomitando mar, inundó toda la región. Por esta causa Laomedonte recibió la orden del oráculo de exponer como víctima para el cetáceo a su hija Hesíone (a la que amaba particularmente y mucho más que a Etasa o Astíoque o Medicaste, las otras hijas que tenía) y después siguieron otras muchas incomodidades. Pero Heródoto dice que no es verdad que Neptuno y Apolo estuvieran al servicio de Leomedonte sino que se dió lugar a la fábula porque Laomedonte destinó el dinero dedicado a los sacrificios de Neptuno y Apolo para construir las murallas de la ciudad. Con todo, Virgilio escribe que Neptuno construyó con sus manos Troya, según está en el libro IX (144-45): "¿Pero no vieron derrumbarse en los fuegos las murallas de Troya fabricadas por la mano de Neptuno?. Aunque Ovidio en la *Epístola de Paris* (Her. XVI 181-2) dice que las murallas de Troya fueron construídas por Apolo al son de la lira: "Contemplantas Ilio y las murallas consolidadas con elevadas torres, construídas al son de la lira de Febo". Aunque tenía como esposa a Anfítrite, según hemos dicho, es casi infinito el número de hijos que tuvo de distintas ninfas y concubinas. Pues de Libia tuvo a Fénix, Belo y Agénor, de Celeno, una de las Danaides, a Caleno; a Nauplio de Amímone (de Pitane, por quien fue llamada la ciudad de los Laconios, Evadne, Aone, por quien recibió el nombre la región de Aonia, y el héroe Feace, por quien se llama Feacia la que ahora tiene el nombre de Corcira, Fénix, por quien Fenicia, y Atos, por quien el monte, pues la mayoría de sus hijos impusieron nombres a ciudades; y Doro, por quien los Dorios), y de Laide, hija de Horus a Alteo; Alceo de Astipalea y a Periclímeneo y Ergino; de la Atlántide Alcíone a Antamo (Anta e Hiparete por quienes fueron llamadas las ciudades fundadas que están junto a Trezén; Beoto de Arne) Hipótoo de Alope, hija de Cerción; Asopo de Ceclusa, Orión de Brile, los Tritones, uno con Eurípilo de Celeno, el otro de Anfítrite; Palemón y Neleo de Tiro; (Ctéato y Eurito de Molión; Minias de Crisógone, hija de Alno); Delfo de Melanto, Minio de Calírooe, Erix de Venus, Ogigo de Alistro, Tafio de Hipótoe, un Cigno Aspledón, Parnaso de Cleodora, Eurípilo y Eufeno de

Mecionica (al que concedió como regalo que anduviera sobre las aguas como por tierra, según dice Asclepiades (Schol. Pind. Pyth, IV,61). Y en verdad no se recuerdan tan sólo estos hijos suyos sino además Eufemo, que estuvo después en la nave Argo, Amico, Albión, Anteo, Anfimano, Aetusa, Aon (Alebio, Dercilio, Neleo,para pasar por alto a otros casi infinitos, pues recuerdo haber leído más de ochenta que, sin embargo, he pensado no deben ser enumerados aquí porque, si es verdad lo que ha escrito Tzetzes en la *Historia* 51 (743-4) de la *Quilíada* II, hubo muchos más hijos de Neptuno, pues dice "A todos los violentos en general y a todos los hijos y amigos valerosos los llaman amados de Posidón". escribió Luciano en *Hermótimo* (20) que llegó a una contienda con Minerva y Vulcano sobre la capacidad de inventiva: en ese momento Minerva ideó la casa, Vulcano fabricó al hombre, Neptuno el toro, y por este motivo creyeron las edades siguientes que Neptuno había sido el primero que domó los caballos. Que le tocó en suerte el dominio del mar en la división del mundo se ha dicho más arriba. Dejó escrito Heródoto en *Polimnia* (VII 129) que los tesalios solían decir que Neptuno había hecho la laguna por donde fluye el Peneo y opinó que esto era creído con razón por los que piensan que Neptuno agita la tierra, pues los lugares que distan entre sí por un espacio de mar colocado en medio son obra de este dios del terremoto, que también se dice fue obra de Neptuno. Este es el pensamiento de Heródoto que, según la opinión de los antiguos, creyó que la causa de los terremotos era la fuerza del agua, pero no los vientos encerrado bajo tierra como escribió Aristóteles en el libro III de los *meteoros* (II 8, 365b) y Lucrecio en el libro VI (591-3) en estos versos: "Porque, sino irrumpe fuera, sin embargo el propio ímpetu del soplo y la fiera fuerza del viento se reparte por los abundantes orificios de la tierra como un estremecimiento y después provoca el temblor". El cometido de este dios era doble, a saber, tener cuidado de los navegantes y de los caballos, según dejó escrito Homero en los *Himnos* (XXII 4-5): "A tí, sacudidor de la tierra, los dioses te dieron un doble honor, ser domador de caballos y salvador de naves", idéntico a lo que está escrito en el *Himno* 17 de Orfeo, y por ello hubo un templo de Neptuno Hipio o ecuestre en Arcadia, junto al tío Milaonte, como dice Pausanias en *Los asuntos de Arcadia* (VIII 36,2) y de Proclistio o el que inunda porque en el momento en que Inaco y los que estaban con él en asamblea anunciaron que la tierra de los argivos debía ser de Juno, una gran parte del campo fue inundada y sumergida. Después, al suplicarle Juno a Neptuno que desviara el mar, en aquel lugar por el que se retiró levantaron los argivos el santuario de Neptuno Prosclistio, según está en Pausanias en *Los asuntos de Corinto* (II 22,4). Quizá en recuerdo de este hecho se fabricó y se dedicó en Atenas un Neptuno que hacía aparecer una ola, según está en *Los asuntos de Atica* (I 24,4). Muchos son, por último, los sobrenombres que a causa de diversos acontecimientos se atribuyeron a este dios, como Tenario, Fitalmio, Heliconio, Temenio, Onquesto, Especulador, Natalicio, Hipocurio, Crenesio, Geaoco, Domatitis, Padre Rey, Egeo, Taraxipo. Recordó Plutarco en la *vida de Pompeyo* (24,5) que hubo tres templos muy ricos de Neptuno cuando pasa revista a los lugares saqueados por los piratas, de los cuales uno estuvo en el Istmo, otro en Ténaro, otro en Calabria (pues Calabria estuvo consagrada a Neptuno, según fue escrito por Filostéfano en *Los asuntos de Italia*, y en el libro III 91204-4) Apolonio enumera algunos lugares que protege Neptuno: "Tal como va Posidón al certamen istmico montado en su carro o al Ténaro o a la laguna de Lerna o al bosque sagrado del Hiantio Onquesto y luego se va a Calaulonia con sus caballos, a la roca Hemonia o al vicoso Geresto). Tuvieron por costumbre inmolar a este dios un toro, según dice Homero en el

Libro V de la Odisea (III,6): "Toros totalmente negros en honor del que sacude la tierra, de azulada cabellera". Así Virgilio en el libro V (III, 119): "Un toro a Neptuno, un toro a tí, hermoso Apolo". Un oráculo ordenó que se sacrificara este tipo de víctima a Neptuno, pues dicen que una vez sucedió en Corcira que, abandonadas muchas vacas a causa de la guerra de los persas, un toro muy a menudo, cuando volvía de pastar, lanzó mugidos en dirección al mar y se detuvo allí durante todo el día; después, cuando un boyero bajó a la orilla del mar, vió un número enorme y casi infinito de atunes, perdieron el tiempo en la acción por lo que a los que preguntaron al oráculo después se les dió como respuesta que era necesario sacrificar un toro a Neptuno; llevado a cabo esto, capturaron un número increíble de peces, según dice Pausanias en Los asuntos de Fócide (X 9,3-4), aunque en algún momento existió la costumbre de sacrificar un atún a Neptuno, según está escrito por Antígono de Caristo en el libro Sobre la dicción (Y se pensaba que le estaban consagrados a Neptuno los peces del cielo, según fue escrito por Marco Manilio en el libro II (439-47) de las Cuestiones Astronómicas, donde recuerda las constelaciones del cielo que son atribuidas a algunos dioses....

Acompañaba a Neptuno una gran muchedumbre de dioses marinos y ninfas, a algunos de los cuales enumeró así Virgilio (V 822-6): "Entonces las diferentes figuras de sus acompañantes, las enormes ballenas, el anciano coro de Glauco, Palemón el hijo de Ino, los rápidos Tritones y todo el ejército de Forcis. A su izquierda está Tetis, Melite, la virgen Panopea, Nisea, Espío, Talía y Cimódoce. Que éste se metamorfoseó en diferentes figuras a causa de sus amores los escribió Ovidio en el libro VI (116-20) de su mayor obra. Y estas son las cosas, o ciertamente no muchas más que éstas que contaron los escritores antiguos mediante fábulas sobre neptuno. Ahora investiguemos qué significan.

Ya antes que todos explicó qué es Neptuno Cicerón en el libro I (15,40) de Sobre la Naturaleza de los dioses según la opinión de Crisipo: "Y que Neptuno es ese aire que fluye a través de los mares". No obstante, no se le daba el nombre de Neptuno simplemente al aire que mana a través de los mares sino al propio elemento del agua o a veces a ese espíritu y mente divina que está difundida por los mares y que preserva de la corrupción toda la naturaleza y la mole del agua, lo cual no es otra cosa que el alma difundida a través de los elementos, de la misma manera que está en los animales y las plantas. Pues cuando ella se ha retirado, o hay una armonía y una cierta simetría, o el número que se mueve a sí mismo, o una divina en inmortal ousia, es necesario que el cuerpo camine rápidamente hacia la corrupción. Por ello, aunque nos parezca que los elementos no viven, sin embargo, al preservarlos de la muerte una cierta virtud y potencia divina, se mezclan de tal modo y de tal modo se fermentan que por ella son librados de la corrupción. A esta fuerza divina la llamaron los antiguos Júpiter en el éter, Juno en el aire, en el agua Neptuno, y en cada una de las partes de éstos con distintos nombres de dioses. Que Neptuno fue arrebatado con crueldad de Saturno se ha dicho suficientemente, según pienso, cuando hablábamos sobre Júpiter y sobre Saturno. Pero ¿por qué fue criado por Arne?. Porque los navegantes saben por experiencia que no ha de tenerse ninguna confianza en el piélago. Pues en el tiempo en que estuvo reciente entre los antiguos el recuerdo de Arne como nodriza de Neptuno, no fue tan grande la muchedumbre de los que agitaban el mar y casi lo devastaban ni, como dice Lucrecio en el libro V (1000-5): "Las turbulentas aguas del mar estrellaban naves y hombres contra

IV. EL RENACIMIENTO

las rocas, sino que sin razón, inútilmente, el mar a menudo hinchado en vano se enfurecía y suavemente deponía sus vacuas amenazas. Y la traidora seducción del mar en calma no podía atraer a nadie al engaño con rientes olas". Pues ¿qué cosa más cierta puede decirse sobre el mar que el que no tiene ninguna constancia? Porque, si en algún momento hay el más leve soplo de los vientos, se origina una tempestad tan grande que las olas enfurecidas parecen levantarse amenazadoras contra el cielo y su increíble bramido se escucha incluso desde los más alejados montes. A este dios se le inmola con razón un toro negro porque Neptuno imitaba el furor y el mugido del toro. Se decía que su esposa era Anfítrite, que no es otra cosa que la propia agua, según dice Eurípides en el *Cíclope* (706-7): "Iré arriba, al acantilado, aún siendo ciego, apoyándome en el pie a través de ésta perforada por ambos lados". A esta Anfítrite la llamó Orfeo en los *Argonáutica* (338) glauca, rica en peces, ilimitada. Al ser ésta agua, se la llama esposa de neptuno ya que éste es el soplo, como yo decía, difundido en toda la mole del agua y como el alma del propio elemento agua: Anfítrite es, pues, el cuerpo y la materia de todo líquido, que está encerrado cerca de la tierra o dentro de la misma tierra. Y no quisieron significar otra cosa aquellos que contaron en fábula que un delfín había reconciliado a su amada Anfítrite con Neptuno, sino que de todos los peces marinos el delfín es el que más sobresale en inteligencia y conocimientos así como por la rapidez de su cuerpo, porque los otros animales marinos (están desprovistos de razón y)son casi estúpidos, quienes viven en las profundidades del mar a cuasa de la abundancia de líquido privados de Sol, de tal manera que de ninguno se ponga en duda con razón si deben ser llamados animales. Sin embargo, pudo suceder que existieran estos hombres así llamados, paracomplacer a los cuales se creara la ficción de cosas de tal tipo que pudiera también acomodarse al sistema de las cosas naturales o de las costumbres. Las formas de Neptuno, que han sido imaginadas por los poetas, ¿qué otra cosa es sino la naturaleza o el color del mar?. Pues, ¿quién pone en duda que el color del agua del mar es azul oscuro?. A su vez, Neptuno desnudo no es otra cosa que la naturaleza de las aguas dulces. Pues son muy saludables las aguas que no tienen ningún color o una cualidad aparente. Pero el tridente que tiene Neptuno por cetro muestra su triple poder, a saber, que tiene la capacidad de levantar la superficie del mar, aplacarla y mantenerla, (lo que otros prefirieron que se imaginó porque gobierna sobre las aguas dulces, las saladas y las intermedias, como son las de los lagos). Se ha dicho que fue el primero en descubrir el caballo y la habilidad de montar a caballo porque un varón tesalio llamado Neptuno discurrió el primero el arte de la equitación, aunque no faltan quienes transfieren esto a la navegación porque los navíos casi parecen cabalgar a la espalda del mar. Se ha dicho que Neptuno es transportado en un carro sobre la superficie del mar con el acompañamiento de tritones y monstruos marinos porque con el mucho estruendo de las olas las naves parecen ser llevadas a través de la tempestae por las olas como ruedas colocadas bajo la quilla. Que esto es así se comprueba con el testimonio de Plutarco, que escribió en la vida de Temístocles (19,3) que por este motivo se dió lugar a la fábula acerca de la disputa de Palas y Neptuno sobre el nombre que había de imponerse a Atenas, porque Neptuno ofreció un caballo, Palas un olivo, y se dictó sentencia según la eficacia de los regalos, ya que "a éstos, según se dice, ocupándose en alejar a los ciudadanos del mar y que se acostumbraran a vivir no navegando sino plantando la tierra, contaron la fábula de Atenea de que, rivalizando con Neptuno sobre la tierra, al mostrar su lote a los jueces venció". Si en esta disputa Neptuno había ofrecido un caballo y si el caballo no se entendía como embarcación ¿de qué modo parecían apartar

a los ciudadanos de la navegación?. Se ha dicho que Neptuno y Apolo estuvieron al servicio de Leomedonte, rey de los Troyanos, porque éste convirtió en su propio provecho y para construir las murallas de la ciudad el dinero dedicado a los sacrificios de estos dioses, que, sin embargo, no devolvió a los sacerdotes como había prometido. Pero las calamidades que sufrió por haber desatendido a Neptuno, ¿qué otro significado tiene sino que no se descuida el culto de Dios sin desgracia?. Además el enorme número de hijos de Neptuno, ¿qué es sino la fertilidad del mar?. Pues si la naturaleza no hubiese concedido a esos pueblos marinos llenos de escamas una abundancia tan grande de hijos, fácilmente habría de ocurrir que tuviéramos un mar huérfano de peces; porque apenas es tan grande la fertilidad de las aguas cuanto lo es la voracidad de los peces. esta misma fue la causa de por qué se llamaban crueles a todos los hijos de Neptuno.

Expliquemos ahora qué se oculta bajo éstas concerniente al plan de la vida humana. Y en primer lugar, puesto que, tal como decía, la princesa y reina de todas las virtudes es el desprendimiento y la generosidad, que no pertenece a Dios o a los reyes, con todo derecho se juzgará el más grave de todos los vicios el olvido de los favores recibidos, que no puede recaer sino en los ánimos viles. Por este motivo crearon la ficción los antiguos de que Neptuno dió las gracias a Delfín por el beneficio recibido y para que se propagara el eterno recuerdo de este hecho y la exhortación a la generosidad en las generaciones siguientes, un número y disposición de estrellas fue llamado con el nombre de Delfín en honor de éste. A su vez, el que Laomedonte sufriera el castigo por haber desestimado a los dioses y soportara muchas calamidades, también esto empuja a los hombres a la religión de los dioses inmortales, porque quien haya honrado piadosa y santamente a Dios mediante la honradez y la integridad de la vida, y quien haya realizado en honor de Dios lo que ha sido regulado por los sabios, sólo éste tendrá a Dios aplacado en todo momento, evitará muchas dificultades y en toda la inquietud se consolará con la conciencia de sus rectos pensamientos. Pero quien haya desatendido a Dios, el autor de todos los beneficios y padre de todos ¿de qué modo podrá ser un varón justo, bueno y moderado?. O, si no ha sido capaz de nada de esto, ¿cómo no se va a deslizar a muchas calamidades? Por tanto, mediante esta fábula de Laomedonte los sabios antiguos nos exhortaban a la religión y al recuerdo sempiterno de los dioses que obraban de manera inhumana contra Júpiter, expulsados del cielo, fueron obligados a ponerse al servicio de un hombre. Totalmente imprudente es Teseo, quien pidió a Neptuno la muerte para Hipólito, al que su madrastra Fedra había acusado en falso ante Teseo de que la había importunado con el adulterio. Y, sin embargo, Neptuno le concedió esto a Teseo. ¿Qué disipación de un dios bueno es esto de conceder a las personas más queridas lo que ha de ser pernicioso en todo momento?. Pues Neptuno envió focas contra los caballos de Hipólito que cabalgaba a la orilla del mar, por las que fue destrozado cuando daban la vuelta para huir. Sin embargo, a este Hipólito Diomedes le dedicó después un bosque sagrado de extraordinaria hermosura con un santuario y una estatua de obra antigua, y fue el primero que realizó una ceremonia religiosa, según dice Pausanias en *Los asuntos de Corinto* (II 32,1) y en Trezén las doncellas consagraban en el templo de éste antes de su boda el cabello cortado. Así pues, con estos rodeos de palabras los antiguos quisieron exhortarnos a que tengamos ánimo resignado si alguna vez los dioses parecen sordos a nuestros deseos, ya que muy a menudo se piden cosas perniciosas por los hombres ignorantes y que habrían de ser un gran perjuicio en el futuro para quienes las consiguieran. Por ello, ha sido sabiamente

IV. EL RENACIMIENTO

dicho por el poeta: "Así pues, nada desearán los hombres: si quieres un consejo, permite a las propias divinidades sopesar lo que nos conviene y es útil para nuestros asuntos". Y el hecho de que estas cosas fueron inventadas sólo por este motivo, sobre todo pone de manifiesto que imaginaron a Neptuno el más imprudente y el más cruel de todos los mortales. Pues, ¿qué hombre bueno ha podido ser quien ha juzgado una causa desconocida, o quien, ia ruegos de sus seres más queridos, ha matado a hombres buenos, justos y moderados, o los ha condenado, cómo puede no ser criminal e impío?. Por esta razón, no fue Neptuno un dios sabio sino ni siquiera bueno o justo si concedió a su hijo Teseo algo tan inicuo; lo cual no debe decirse en absoluto acerca de Dios, ya que esto sólo es invento de la erudición. No faltaron quienes pensaron que se le había atribuído a neptuno el dominio del mar porque él construyó el primero una flota, a quien Saturno le encargó el gobierno de los asuntos marítimos, de donde se dió lugar a la fábula. Y suficiente sobre Neptuno, ahora hablemos sobre Plutón.

Por su parte, Juan Pérez de Moya, en su *Filosofía Secreta* dedica el capítulo VIII del libro I al dios del mar, "DE NEPTUNO", y dice así: Neptuno, dios del mar, fue hijo de Saturno y Opis, y hermano de Iúpiter, y no se halla entre los dioses de la gentilidad otro ninguno deste nombre; trata de él Tulio¹, y Virgilio² dice mucho de su estado y magnificencia; danle por mujer a Anfítrite, y según algunos a Salacia, que es la Onda, de la que San Agustín³ hace burla. Atribúyenle muchos hijos, así como Doris varón, porque Doris hembra fue hija de Océano, Amicus, Forco, Albión, Borgión, Tara, Polifemo, Telefo, Brontes, Esterope, Piraginon, Nau, Teo, Melion, Aterion, Aon, Mesapo, Busiris, Pegaso, Hirceo, Pelias, Neleo, Agnus, Octo, Niteo, Ofialtes, Egeo, Onchesto, Pelasgo, Namplio, Celeno, Elo, Occípite, Sicano, Sículo; fueron todos crueles como en el discurso desta obra se verá.

Danle carro en que ande, y tráenle monstruos, y acompañánle muchos dioses y Ninfas y Tritones con gesto Alegre. Estacio⁴ le da los presurosos vientos que le acompañen, y las recias lluvias, y los femidos de las ondas, y el oscuro cieno del hondo mar; danle en lugar de cetro real, una vara de tres dientes, que dicen tridente. Escriben algunos que Neptuno fue criado de luno; consagráronle los fundamentos de los edificios. Píntale Cicerón⁵ desnudo, el medio cuerpo fuera del agua, con una concha en la una mano y el tridente en la otra, de ojos verdinegros, y sobre un caballo. Edificó los muros

¹Lib.I, de natura Deor.

² Lib. 5, Eneid.

³ Lib.7 cap.22, de Civitate Dei

⁴ En la Tebaida.

⁵ Lib. I, de natura Deor.

de Troya en compañía de Apolo, y por esto se dijo haber servido a Laomedón, rey troyano. Nómbrenle con varios nombres: unos le dicen Neptuno, otros Enogros; los griegos le llaman Posidona; los que le nombran Océano y Nereo, dijéronlo en cuanto por Océano y por Nereo entendieron la mar. Más la verdad es que Océano y Nereo son cosas diversas de Neptuno.

Declaración.

Ser Neptuno hijo de Saturno y de Opis, es verdad histórica, como tratando de Saturno dijimos. Más como en la partición que Iúpiter hizo con sus hermanos del reino, le cupiese a Neptuno las partes marítimas de Grecia y algunas islas, o porque fué el primero, según Diodoro, que metió la flota en el mar y que mostró navegar, dijeron ser dios del mar o de las aguas, aunque el vulgo de la gentilidad pensaba ser algún dios que especialmente tenía poder del mar y de las aguas, como ellos no pusiesen todas las cosas en poder de un dios solo, más de muchos. La verdad es, que por Neptuno físicamente se entiende el mismo elemento del agua, y algunas veces el espíritu o mente divina que está esparcida por el mar, lo cual no es otra cosa sino el ánima infundida en los elementos, así como en los animales y plantas que se conservan en su ser.

Danle a Anfítrite por mujer, según dice Alberico, porque como era hombre había de tener mujer, aunque la mujer que la atribuyen no es según la verdad, más según el poético fingimiento para por ella significar algo. Lo cual parece por el vocablo que le atribuyen. Anfítrite es nombre griego, compuesto de anfi, que quiere decir en rededor, y titón, sonido, que todo quiere decir sonido en rededor, lo cual no pertenece a Neptuno en cuanto a verdadero hombre, más en cuanto el espíritu esparcido por toda la grandeza del agua, porque en todas las riberas de la redondez del mar, quebrantándose las ondas, hacen sonido. Por esto mismo le dan a Salacia por mujer, que es la onda del mar, que aunque viene con ímpetu, al cabo se hunde ella misma; y así por estas mujeres se entiende el mismo cuerpo o materia del agua o de todo humor que se incluye cerca de la tierra o dentro della. Danle estas mujeres a Neptuno, porque como la mujer no se aparta del marido por el vínculo del matrimonio, así el sonido y olas de las riberas es cosa que nunca cesa ni se quita del mar. La mujer que tuvo verdaderamente, según que fué hombre, se decía Venilia.

De los hijos que le dan, algunos podrían ser suyos, como él fuese verdadero hombre; pero otros no, más poniéndoselos por alguna conveniencia de propiedad. Otros hijos le dan que ni fueron suyos ni de otro, como no sean hombres, así como las ninfas y dioses del mar, los cuales no son cosa alguna; más pónese para algo significar o por causar deleitosas narraciones. Danle, otrosí, por hijos a Neptuno, los hombres que muchos crecen y los hombres desconocidos que vienen por la mar. La razón de lo primero se funda en que parece ser natural que las cosas de grandes cuerpos se atribuyan a Neptuno, por cuanto Neptuno significa la mar, el cual en común produce mayores animales que la tierra ni el aire, como parece en las ballenas y otros pescados; y porque a la humedad denotada por el agua tuvieron por principio de todas las cosas. Por esto, a lo que de agua se engendraba llamaban hijos de Neptuno. La razón de lo segundo, de que a los no conocidos

IV. EL RENACIMIENTO

llamasen hijos de Neptuno, consiste en que los que por tierra caminan, no pueden venir súbitamente mas por sucesión, en medio de todas las otras gentes que entre nos y ellos son; y así, primero que vengan son conocidos de muchos, porque caminando conversan con muchos y van dejando rastro de quién son; empero los que vienen por mar, como pasan por pocos pueblos o ninguno, cuando llegan donde pretenden son tan desconocidos, que está en su mano venderse por quien quisieren, principalmente que por mar se hacen caminos muy largos, lo que no se puede hacer por tierra; por esta causa, porque los tales no son conocidos ni dellos se tiene otra noticia sino que pasaron por la mar, por esto se dicen hijos de Neptuno.

El darle a Neptuno muchos hijos, es por denotar la fertilidad del mar; el ser todos los hijos de Neptuno crueles, denota que los peces se comen unos a otros.

Junto a los tratados o manuales de mitología, el Renacimiento conoció otro género de escritos, deudores de los "Hieroglyphica" alejandrinos del siglo II ó IV de nuestra era escritos por un personaje llamado Horus Apolo; nos referimos a los **Emblemas**. El prototipo, dado por el italiano Alciato con sus "Emblematum Libellus" (Augsburgo, 1531), consta de un lema o mote, seguido de una frase sintética en griego o latín y la explicación de la misma dada en el epigrama y grabado (7). Los dioses de la Antigüedad ocupan un papel destacado en los Emblemas, y su función es simbolizar un vicio o traducir una verdad moral, es decir, son útiles instrumentos para la correcta edificación de las almas.

Los dioses marinos que aparecen en los Emblemas de Alciato son Escila (emblema LXVIII), como el símbolo del impudor (f. IV, I,2), las Sirenas (CXV), identificadas con las meretrices (f. IV,I,3), Tritón (CXXXII), relacionado con la adquisición de la inmortalidad por el estudio de las letras (f. IV,I,4), Tetis, cuya presencia ante la tumba de su hijo Aquiles representa que "el nombre de los esforzados es inmortal" (CXXXV) (f. IV, I,5) y Proteo (CLXXXII) cuya presencia nos refiere "que cualquier invención es antiquísima" (f. IV,I,6). En el emblema XLIII, cuyo lema es "la esperanza cercana", las refulgentes estrellas de Cástor y Pólux son el símbolo del lema (f. IV,I,7).



f.IV,I,2. Grabado. Alciato, Emblema LXVIII: El Impudor (Escila).



f.IV,I,3. Grabado. Alciato, Emblema CXV: Las Sirenas.



f.IV,I,4. Grabado. Alciato, Emblema CXXXII: Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras (Tritón).



f.IV,I,5. Grabado. Alciato, Emblema CXXXV: El nombre de los esforzados es inmortal (Tetis ante la tumba de Aquiles).



f.IV,I,6. Grabado. Alciato, Emblema CLXXXII: Que cualquier invención es antiquísima (Proteo).



f.IV,I,7. Grabado. Alciato, Emblema XLIII: La Esperanza cercana (Fuego de S. Telmo).

4. Aproximación al Arte y a la Iconografía de las divinidades marinas en el Renacimiento.

La lectura de los dos textos anteriores es clara muestra del confuso panorama ideológico de la época. Sin embargo, pese a que el nivel de los conocimientos mitológicos de los artistas no pudo ser muy elevado, las manifestaciones plásticas, sobre todo en el siglo XVI, no parecen estar tan lejos de la auténtica inspiración de la Antigüedad, como lo estaban los tratados de mitología, acaso porque los artistas apreciaron más que los escritores, el legado arqueológico que les brindaban las ruinas antiguas y aprendieron, al menos en parte, su noble lección, o tal vez, porque "el pensamiento más profundo del Renacimiento no se expresó en palabras, sino en imágenes visuales" (8).

Los gustos y las necesidades de la época impulsaron a los artistas a utilizar los temas de la mitología clásica. La mayoría de los tratados sobre Teoría del Arte insistieron en la necesidad de que los artistas conozcan los tratados mitológicos, en los que aprender el correcto uso de los atributos dados a los dioses. Se pensaba que el contenido y la forma externa debían ser exactos para la perfección final. La consulta de los manuales fue resultando cada vez más fácil; de ellos, se hicieron simplificaciones, e índices ilustrados con grabados. Los artistas acudieron a recetas y fórmulas aprendidas, en muchos casos confusas.

La Iglesia, tras el concilio de Trento, recomendó usar con precaución las figuras de los dioses de la gentilidad, pero, a pesar de ello, la mitología triunfó, porque, los eclesiásticos doctos la favorecieron, y amaron, en su calidad de humanistas, lo que por su fe hubiera debido condenar. La mitología era algo peligroso; sin embargo, muchos artistas no tuvieron elección, apremiados por los comitentes de las obras.

Para concordar o conciliar las representaciones mitológicas con las enseñanzas cristianas, la única vía posible fue utilizar la mitología con sentido

IV. EL RENACIMIENTO

alegórico, y convertirla en un antídoto moral de las representaciones, es decir, volver a algo que había sido muy habitual para los eclesiásticos, y por ende a los artistas, de la Edad Media. La alegoría convertía a las imágenes paganas y a las fábulas licenciosas, en inocentes pretextos condenar vicios morales, o por el contrario, para ensalzar virtudes, hecho que determinaría que la difusión de las figuras simbólicas fuera extraordinaria a fines del siglo XVI, porque en ellas se podían redescubrir las verdades de la Escritura.

La Iglesia había condenado en un principio el uso de la alegoría, como se expresa claramente en el "Index" de Trento, que prohibía, concretamente, los "Ovidios moralizados", pero, la realidad posterior fue que los colegios de jesuitas se sirvieron de su valor edificante, y las mitologías se utilizaron muy ampliamente en ellos. El arte italiano posterior a 1550 es tributario, en buena medida, de los manuales mitológicos.

Además, la mitología entró a formar parte de los entretenimientos cortesanos, en paradas, diversiones mitológicas o máscaras, que eran verdaderos jeroglíficos morales. Italia, Francia, Inglaterra o España se sumaron a esta nueva modalidad de "espectáculo" aúlico, cuya más singular y brillante exposición tendría lugar, ya en el siglo XVII, en la corte de Luis XIV, en Versalles.

Si se analizan, desde el punto de vista iconográfico, las obras de arte con tema mitológico -lo cual hemos hecho con los dioses del mar-, se aprecian las lógicas e inevitables herencias medievales, en muchas ocasiones, pero también se comprende, cómo, poco a poco, los artistas del Renacimiento intentaron volver al arte antiguo, quisieron desnudar o vestir a los dioses con sus viejas túnicas y sus antiguos atributos, intentando salvarlos de sus extraños postizos medievales, lo que no siempre consiguieron. Surgieron así unas imágenes y unas ideas sobre la Antigüedad que ya no cejarían a lo largo de la Historia del Arte de Occidente, unos prototipos en cierto modo canónicos, del mismo modo que la Grecia del siglo V a.C. hubiera creado los suyos. Dicho de otro modo, la iconografía de los

temas mitológicos fue, en el siglo XVI, la base sobre la que se alzarían las futuras creaciones iconográficas del Barroco y del Neoclasicismo, e incluso, de algunas posteriores. Lo que en ningún caso se puede pensar es que dichas imágenes fueran inmutables, y por ello, cada época, cada estilo artístico, y cada hombre, rellenó sus creaciones con sus propios matices y con su fantasía.

Centrando nuestra exposición en la iconografía de las divinidades marinas, un vistazo rápido a través de sus representaciones en el Arte del Renacimiento nos lleva a reflexiones similares a las que acabamos de expresar. En el siglo XV se observa, en primer lugar, que la temática mitológica en general, y por ende, la de las divinidades del mar, experimenta un aumento en el número de las representaciones, que comienzan a ser mucho más frecuentes que en los siglos anteriores, y que, cómo en éstos, es la miniatura, soporte artístico de élites, el arte en el que mitos y fábulas tuvieron mejor acogida y mayor difusión.

Los prototipos de las divinidades así como sus atributos fueron, en este momento, la lógica continuación evolutiva de las figuras que les habían precedido, sin producirse, en este sentido, cisura alguna en el mundo de las formas ni de la iconografía; poco a poco, los presupuestos formales irían cambiando, adaptándose a las nuevas ideas, y con ellos, los dioses fueron recuperando, también lentamente, los atributos y el aspecto que reclamaban.

Al inicio del siglo XVI, los grandes genios de arte, encontraron el terreno lo suficientemente abonado como para que sus dioses, entre ellos los marinos, hallasen el camino definitivo de su futura iconografía. Leonardo, Durero, Rafael, y otros, sentaron las bases artísticas de formas y símbolos con sus creaciones modélicas. La segunda mitad del siglo XVI fue un momento ciertamente decisivo para los dioses del mar, que, bien con sentido alegórico, o sencillamente como motivo de decoración, tuvieron una gran acogida en el arte de los países europeos, a imitación de Italia. Por otro lado, no puede olvidarse que la conquista del nuevo mundo y de la "mar Océano" fueron hechos que avivaron el

sentimiento marinero de los hombres de la época, quienes, alegóricamente, seguían identificando a Neptuno como dios de los mares (9).

Las bellas fuentes italianas son el mejor ejemplo del "Triunfo de Neptuno", acaso por su monumentalidad; a ellas, siguen en prestancia las decoraciones pictóricas, pero no son menos hermosas y elegantes las pequeñas piezas de diversos materiales, que pueden llegar al refinamiento extremo o a la más encantadora ingenuidad. Todos los soportes artísticos fueron válidos, durante el siglo XVI, para efigiar a Neptuno o a cualquiera de los integrantes de su deífico séquito. Y en todos ellos han llegado hasta nosotros obras de incalculable encanto.

NOTAS:

1. Numerosos trabajos han estudiado esta supervivencia. Por citar algunos de ellos destaquemos, en primer lugar, dado su título, el trabajo de Panofsky, E., *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Estocolmo, 1960 , así como su importantísima obra en colaboración con el Dr. Saxl: *Classical Mithology in Mediaeval Art. Metropolitan Museum Studies*, IV, 1933. También destacan los inapreciables estudios de Jean Seznec o de Jean Adhémar, Cfr. Bibliografía.
2. Seznec, J., *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (Versión castellana de Juan Aranzadi), Madrid, 1983 p.127.
3. Seznec, J., op. cit., p. 160.
4. Cfr. Seznec, J., op. cit. p. 128 y ss.
5. Seznec, J., op. cit. LIBRO II, Capítulo I.
6. Conti, N., *MITOLOGIA*, Traducción, con introducción notas e índices de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Alvarez Morán, Universidad de Murcia, 1988.
7. Cfr. Alciato, *Emblemas* (Edición y comentario a cargo de Santiago Sebastián. Traducción actualizada de los Emblemas de Pilar Pedraza), Madrid, 1985.
8. Clark, K., *Civilización I*, Madrid, 1979, cap. 4.
9. En la Antigüedad Neptuno fue el dios del mar Mediterráneo, que a su llegada a la Hélade usurpó el señorío del bondadoso Nereo, mientras que el misterioso Océano personificaba al Atlántico.

CAPITULO II: LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL ARTE ITALIANO DEL CUATROCIENTOS.

La iconografía de los dioses del mar en el Arte, entre el fin de la Edad Media y los albores del Renacimiento, no experimentó cambios sustanciales. Sus imágenes se representaron, de modo casi idéntico, desde fines del siglo XIV hasta mediado el siglo siguiente. Los vehículos de difusión de la temática de las antiguas divinidades paganas, primero en Italia y más tarde en otros países, fueron, en un principio, las ilustraciones de los libros miniados, a las que siguieron pronto, un número importante de grabados.

Los artistas italianos del siglo XV se preocupaban, principalmente, de los esquemas compositivos de sus cuadros, la mayoría de los cuales seguían siendo de carácter religioso. Las composiciones ponderadas, las perspectivas adecuadas, acentuando en ellas la rotundidad de volúmenes, etc., se cuidaron de modo especial, razón por la cual, tardarían todavía algún tiempo en atender a la renovación de la iconografía. Los temas antiguos se fueron introduciendo muy lentamente hasta que en el siglo XVI se convirtieron en los verdaderos protagonistas de las representaciones artísticas. El Renacimiento se abrió paso, primero, en el ámbito de las formas, en tanto que los temas nuevos, tomados de la Antigüedad clásica, se fueron incorporando a los repertorios de los artistas después de que éstos hubieran conseguido sus objetivos formales.

Durante el siglo XV, Italia conoció una serie de artistas a los que se debe, en gran medida, la introducción de los temas antiguos, especialmente en la pintura sobre tabla, tales como Boticelli, o Mantegna, por citar ejemplos muy sobresalientes en el panorama artístico de Florencia.

1. Las divinidades marinas en los manuscritos del siglo XV.

El interés por los libros se renovó en la Italia del siglo XV con la resurrección del espíritu de la Antigüedad. El arte de la iluminación atravesó entonces por un período especialmente brillante, destacándose, sobre todo, las escuelas de la zona septentrional, Milán, Ferrara, Padua, Florencia o Venecia, que resumieron en sus obras el legado y la influencia de las miniaturas del norte de Europa, al tiempo que descubrieron el camino hacia nuevas sendas de iconografía y otros modos de representación. Es característico el empleo de motivos ornamentales antiguos: cupidos jugando, columnas, vasos y gemas, utilizados en márgenes e iniciales, siendo la letra más frecuente la copia de la minúscula carolingia ("litterae antiquae"), que reemplazó a la "letra gótica".

Las divinidades clásicas de la mitología marina fueron un asunto utilizado, con frecuencia, para la decoración de las ricas orlas marginales de los manuscritos, tal y como había sucedido, en tantas ocasiones, a lo largo de la Baja Edad Media; anotemos, en primer lugar, su carácter puramente ornamental. En tales orlas decorativas puede contemplarse a Neptuno, sólo, ocasionalmente, y, en infinidad de oportunidades, a los componentes de su "thíasos": ictiocentauros, nereidas, tritones, tritonisas, sirenas, y otros seres marinos cuya iconografía resulta difícil de determinar con exactitud por sus imprecisiones. Todos ellos aparecen en actitudes desenfadas, pudiendo servir como tenantes de escudos o medallones, en muchas ocasiones entremezclados y casi confundidos con otros motivos de decoración.

La preferencia temática por estos dioses de segundo rango no es nueva en las manifestaciones artísticas de carácter decorativo, ya que como tuvimos oportunidad de comprobar, su utilización fue muy habitual en el arte romano imperial -en pinturas y mosaicos fundamentalmente-, y se debe, por encima de todo, a que estos seres marinos con su aliento desenfadado, sus oposiciones formales, y la gran capacidad de adaptación al escenario compositivo propuesto,

dada la flexibilidad de sus extremidades anguipedas, ofrecían no pocos atractivos y posibilidades estéticas para los artistas.

Los componentes del "thíasos" marino sirvieron para ilustrar todo tipo de libros: traducciones de obras clásicas, obras medievales, tratados científicos, obras poéticas, e, incluso, en algunas ocasiones, fueron utilizados en el ornato de obras de contenido religioso-cristiano, hecho que, como vimos, fue corriente en los siglos de la Edad Media. Sólo ocasionalmente, los dioses marinos aparecen formando parte del tema principal de la pintura, siempre en segundo plano, según veremos, o como mera imitación de relieves antiguos incluidos dentro de una composición de diverso asunto.

Una de las copias del libro X de la obra "Ethicorum ad Nicomachum" de Aristóteles (Austria, Biblioteca Nacional de Viena , n. 40, cod. philos.graec.), que perteneció al duque Andrea Mateo Aquaviva (1458-1529), realizada en los últimos años del siglo XV, muestra en la preciosa orla iluminada de su folio número diecisiete diversas escenas primorosamente pintadas, entre las cuales aparecen, cobijadas por arcos góticos, las imágenes de Neptuno y Diana, flanqueando ambas una imagen de Dios como Sol (lám.IV,II,1).

Neptuno aparece bajo el aspecto de un rey adolescente e imberbe, de indolente postura y esbelta anatomía, cubierta sólo parcialmente por un manto. Su cabeza coronada conviene a su antigua condición de rey de los mares, pero también está en relación con el tratamiento que, los hombres de la Edad Media otorgaron a los dioses clásicos, a quienes, en ocasiones, insertaron, de modo completamente natural, en el contexto de su Historia (1). El dios del mar, por otra parte, ha recuperado en esta representación los dos atributos que le fueron más característicos en el arte clásico, el tridente -que clava en el suelo con su mano derecha- y el delfín, sobre cuyo lomo apoya el pie derecho del dios. En la representación de este Neptuno conviven, por tanto, ciertas maneras góticas, a las

que se han empezado a sumar algunos aspectos iconográficos de las tradiciones antiguas.

Una imagen de Neptuno contemporánea a la anterior, y sin embargo más cercana a los presupuestos clásicos que aquella es la que aparece, en el folio séptimo del "Breviario de la Curia Romana" ("Breviarium secundum consuetudinem"), realizado en pergamino en Florencia, hacia 1487, y conservado actualmente en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Cod. Urb. lat. 112) (lám. IV, II, 2). En la orla se disponen, en esta ocasión, jugosas guirnaldas vegetales, de entre las que surgen animales, ángeles, frutos y figuras simbólicas; el centro de la composición está presidido por un templete clásico rematado por bóveda de casetones en cuyo tímpano se ha representado la escena de la Anunciación, a la que aluden las inscripciones del friso inferior. Bajo esta escena, y sobre una rica mesa de altar, dos figuras angélicas sostienen en sus manos una cartela con la inscripción latina referida al título del capítulo segundo del Breviario.

Neptuno, conduciendo su cuadriga de caballos marinos, ocupa, imitando un relieve marmóreo de indudable sabor antiguo, el frente de la mesa de altar sobre la que se disponen los ángeles y la cartela anteriormente descritos. De pie, con invisible fusta en su mano derecha alzada, y su larga cabellera movida por el viento, el dios ordena el galopa veloz de su carro -de forma semejante a la de una nave- tirado por cuatro caballos marinos, y ayudado por el impulso de los dos vientos que le flanquean (personificados como pequeñas cabezas en actitud de soplar). Los cuatro hipocampos que tiran de su embarcación, dispuestos en dos grupos divergentes para dejar hueco libre a la figura de Neptuno y sugerir, a la vez, el impulso del movimiento. Sus patas delanteras son como las caballos terrestres, pero sus extremidades inferiores, inmersas en el agua, de verse, serían, sin duda, anguipedas.

El grupo de Neptuno y sus caballos no presenta, aparentemente, ninguna relación con el resto del conjunto, y su inclusión en esta escena no es, por tanto,

más que una prueba del conocimiento de las antiguas fábulas y de las representaciones artísticas clásicas -especialmente las musivarias-, por las que los iluminadores de los últimos años del siglo XV empezaban a sentir cierta predilección, ya que eran buena prueba de su erudición y, seguramente, por ello, habían comenzado a estar en voga.

Nereidas, ictiocentauros, tritones, y otros seres o semidioses marinos inundaron con su presencia, como ya se ha apuntado, las pinturas de los manuscritos italianos de los años finales del quattrocento, sirviendo de ilustración tanto para las obras clásicas, como para las medievales o contemporáneas. Entre las copias de los tratados antiguos destacan, por su mayor popularidad, las obras de Aristóteles, a las que siguen las de Filóstrato, Cicerón o Suetonio.

La Biblioteca Nacional de Viena guarda en sus fondos un magnífico ejemplar del Tratado del Cielo ("De Coelo") de Aristóteles (nr. 35, cod. philos. graec. 2), en cuyo libro cuarto, folio 92 aparecen varias figuras del "thíasos" marino como motivos "clásicos" de decoración de la orla miniada (lám. IV, II, 3). Platón y Aristóteles discuten acerca de los planetas formando la "H" inicial de la página, y sobre ésta, en la zona superior de la orla decorativa, dos seres humano-pisciformes, hombre y mujer (tritón y tritonisa, o tritón y sirena-pep) sostienen el medallón con el busto laureado de un personaje (tal vez quien costeó la obra).

Estos seres anguipedos son, por un lado, deudores de la iconografía medieval, es decir, prototipos clásicos deformados en los pinceles medievales, puesto que no portan atributos de iconografía característicos de sus congéneres en las obras antiguas, sino una palma (tal vez el símbolo de victoria que otorgan al busto que sostienen), y asimismo, porque su extremidad pisciforme aparece como una curiosa fusión de ramificaciones o imbricaciones vegetales que, finalmente, rematan en una cola tripetala, de aspecto vegetal, pero semejante a la de los pobladores míticos del mar en la Antigüedad (2).

En la parte inferior del conjunto seis figuras, en animada composición, nos introducen, nuevamente, en el terreno de la mitología clásica, en un ambiente festivo de "thíasos", báquico y marino al tiempo: dos sátiros, dos nereidas y dos ictiocentauros. En la orilla del mar, dos viejos ictiocentauros sostienen con una de sus manos una enseña enmarcada, detrás del cual hay un árbol, eje vertical que marca la simetría compositiva de la escena; sobre las enroscadas y escamosas colas de los centauros marinos se recuestan, plácidamente, dos figuras femeninas desnudas con un paño que flota al viento tras sus respectivos dorsos, dos nereidas que aceptan complacidas los frutos de la tierra de manos de los sátiros terrestres que cierran la escena por ambos lados, situados en tierra firme.

La iconografía de los seis personajes se ajusta, en buena medida, a los prototipos clásicos, ya que no se observa en ella ningún elemento que pueda resultar extraño; sin embargo, el conjunto es muy arcaizante, sorprendentemente rígido, y en él, las formas están sometidas a una inflexible simetría, concebidas según modelos de belleza distantes de los prototipos clásicos, y en su modelado se manifiestan rasgos muy afines al de las obras netamente góticas. Podría parecer que, en esta ocasión, la revalorización de la iconografía clásica antecede al aspecto formal, porque el pintor, influenciado por la moda de los asuntos mitológicos de la Antigüedad, acudió a las fuentes literarias y no se preocupó, sin embargo, de conocer las representaciones artísticas antiguas, sino que utilizó los modelos formales que la Edad Media le brindaba.

En el folio primero de otra copia realizada en el siglo XV de una de las obras de Aristóteles, en este caso, el libro octavo de la "Physicae auscultationis seu doctrinae Naturalis", conservada en la Biblioteca Nacional de Viena (n. 35, cod. philos. graec.,2) (lám.IV,II,4), aparecen, una vez más, seres relacionados con la mitología del mar. La zona inferior de la orla decorativa (típicamente renacentista, realizada en base a una marcada profundidad) muestra, en el centro, el escudo del duque Andrea Mateo III Aquaviva, a cuyos lados aparecen una pareja de personajes marinos, masculino y femenino respectivamente, que son mitad

humanos, mitad pisciformes, y están dotados de grandes alas desplegadas. Ambos personajes tañen sendos instrumentos musicales, y sobre sus enroscadas colas anguipedas están sentadas dos pequeñas figuras que ostentan en sus manos atributos marinos, un tridente y un ancla respectivamente. Por la rareza de su iconografía sólo se podría mencionar como antecedente iconográfico de estos seres a los "demonios" marinos etruscos (3), seguramente desconocidos por el artista, confundidos con las perversas músicas medievales (sirenas y sus congéneres masculinos).

Entre los manuscritos iluminados del último tercio del siglo XV que incluyen entre sus páginas representaciones de seres marinos cabe mencionar la hermosa copia de las "Vidas de los Doce Césares" ("*Vitae Duodecim Caesarum*") de Caius Suetonius, realizada en Venecia, hacia 1471, por un miniaturista paduano, y que se conserva actualmente en la Biblioteca Trivulziana de Milán (Inc. B 87). El folio correspondiente al principio de la Vida de Julio César (lám.IV,II,5) muestra, en la zona baja de su lujosa orla decorativa, a dos tritones, situados a ambos lados del escudo de los Trivulzio, representados en tono rosáceo, como si de un relieve marmóreo se tratara. Sus musculosos cuerpos, cuyas anatomías denotan el conocimiento de la escultura antigua (helenística o romana) parecen avanzar hacia el escudo, afrontándose entre sí, mientras sostienen con sus manos los extremos del paño flotante que ondea tras sus espaldas; rasgos curiosos en su iconografía son, por un lado, el mencionado paño flotante, característico de las nereidas y divinidades marinas femeninas en la Antigüedad, y el caparazón de cangrejo, con pinzas incluidas, que ostentan sobre su cabeza a guisa de tocado, propio de los dioses fluviales. Encaramados en sus escamosas colas, varios "amorinos" completan la escena.

Dos ictiocentauros heráldicos, armados con sendos tridentes, ocupan el interior de una cartela perteneciente al folio I de las Oraciones Filípicas de Cicerón, pergamino firmado en 1476, en Padua, por Johannes Nydenna (IO.NX), que se conserva en la Library Major J.R. Abbey de Londres (J.A., 276) (f.IV, II, 1).

Las imágenes, diseñadas en lápiz castaño y sombreadas en azul, resultan singulares porque su torso humano está ataviado con coraza militar romana, y porque, a pesar de su sinuosa extremidad y los tridentes que sostienen, son figuras que han sido aisladas, por completo, del marco y ambiente que les corresponde.

La página inicial de las "*Tusculanae*", de Cicerón, editada en Venecia en 1472, y decorada por el llamado "Maestro dei Putti" (f.IV,II,2), que se conserva en la Biblioteca Comunal de Treviso (n. 12249), contiene en la decoración de la orla, las bellísimas representaciones de un centauro marino y una centauresa, también de extremidad pisciforme, que actúan como tenantes de un escudo. Sobre sus colas se asientan dos amercillos alados que hacen sonar sus instrumentos musicales, mientras que a ambos lados, otros dos "putti", a lomos de delfines, completan la escena marina. La figura de la centauresa marina es, ciertamente, excepcional, por lo que resaltamos aquí su interés iconográfico.

El frontispicio del Libro VI del Tratado de Moral de Aristóteles (folio n. 45) que perteneció al Duque de Atri, Andrea Matteo Aquaviva (Viena, Biblioteca Nacional), pintado por Reginaldus, trata de contraponer las virtudes morales al intelecto; su decoración muestra varias escenas de las aventuras de Ulises: a la izquierda la ceguera del cíclope Polifemo, a la derecha la huída de la cueva del gigante, y en la zona central el mar donde Ulises y sus compañeros tienen que resistir a un terrible peligro: el canto de las sirenas. Son éstas dos bellas criaturas de anatomía semihumana y semipisciforme, largos cabellos y senos bien modelados, que nadan en la superficie acuática, rodeadas por peces de diversas especies (lám. IV,II, 6).

Uno de los códices más celebrados entre los realizados en Italia en el último cuarto del siglo XV fue el correspondiente a las "*Magnae Compositiones*" de Claudius Ptolomeus, traducido en 1489 por Gergio Trapezuntio, que conserva hoy la Biblioteca Nacional de Viena (n.48, cod.24). La orla de su folio I (lám. I,

IV, 7) presenta, en su zona inferior, dos tritones afrontados que sostienen y enmarcan un emblema heráldico. Su torso humano es poderoso, y, bajo éste, un amplio faldellín vegetal deja visible tras el cual surgen detalladas las imbricaciones escamosas de su extremidad ictioforme, doblemente enroscada, que remata en un desarrollado y fantástico motivo vegetal.

Entre las obras medievales que más difusión tuvieron durante el siglo XV sobresale, de modo especial, "De Nuptis Philologiae et Mercurii", de Marziano Capella. Una copia de la misma fue pintada sobre pergamino entre 1485 y 1490 por los famosos pintores florentinos de la familia Attavantes, y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de San Marcos de Venecia (cod. 4054). La orla marginal del folio 2r. de este manuscrito (lám. IV,II,8) presenta, en la zona inferior, varias figuras mitológicas como tenantes del escudo nobiliario de la familia que costeó tan rico trabajo. Dichas figuras son: dos erotes, en la parte inferior, y una pareja de tritones -tal vez tritonisas- en cuya cola anguípeda se asientan dos pequeñas nereidas, en la zona alta del escudo. Sólo dos cuestiones merecen ser señaladas desde el punto de vista iconográfico: la indeterminación sexual de los anguípedos, y el hecho de que sus extremidades pisciformes se entremezclen y confundan con todo el entramado vegetal que les rodea.

Un centauro marino y su compañera, una centauresa de las mismas características, sostienen un medallón con el retrato de perfil de B. Contarini, procurador de San Marcos de Venecia, en el folio inicial del manuscrito del Juramento de dicho personaje, obra realizada en Venecia hacia 1485 (Venecia, Museo Correr) (lám. IV,II,9)(4).

Asimismo, en la orla decorativa de una de las páginas de las Epístolas de Marsilio Ficino, obra de finales del siglo XV (Wolfenbüttel, Biblioteca Augusta de Herzog, Cod. Guelf), dos ictiocentauros, que en esta ocasión parecen de sexo masculino, sostienen con sus manos el escudo de la zona inferior de la orla. Sobre sus respectivas colas cabalgan, cómodamente sentadas, unas delicadas

figuras de nereidas. Como suele ser habitual, también en este caso, las colas pisciformes de las figuras se confunden con la decoración vegetal que las rodea (lám. IV,II,10).

Entre los libros religiosos que introducen en su decoración motivos tomados del "thíasos" marino señalemos, en primer lugar el bello "Missale Romanum" de la Biblioteca Real de Bruselas (Ms. 9008), que fue iluminado en Florencia entre 1485 y 1487 por los pintores de la familia de los Attavante (5). El folio octavo del citado manuscrito presenta, como motivo de decoración de una mesa de altar, imitando un diseño antiguo de mármol, a dos amocillos que sostienen una nutrida guirnalda de frutos sobre la cual aparecen una nereida a lomos de un ictiocentauro, varios "amorinos" y otro tritón, es decir, una escena de "thíasos" marino copiada de las representaciones pictóricas antiguas. La novedad iconográfica de la misma reside en su emplazamiento, que ya no es el mar, sino una espesa y repleta guirnalda.

Un ser mitad humano, mitad marino, alado y con ramificaciones vegetales en su cola puede contemplarse como motivo de decoración de un ara (imitando el mármol), en un Libro Coral pintado a finales del siglo XV en Florencia por los Attavante, perteneciente a la Colección de Ulrico Hoepli de Milán (6).

No podemos concluir esta breve visión pictórica sin mencionar un manuscrito cartáceo en escritura humanística cursiva, de finales del siglo XV, correspondiente a las Rimas de Lorenzo el Magnífico (a Poliziano y otros poetas), entre cuyas bellas ilustraciones, realizadas a pluma, volvemos a encontrar a una delicada y sensual nereida que viaja a través de las ondas a lomos de un viejo ictiocentauro (f. IV, II, 3). Llama nuestra atención, a pesar del respeto por la Antigüedad y el sabor pagano que la obra despidе, el hecho de que la figura femenina lleve el manto pegado a su cuerpo, mientras que el centauro marino sostiene con una de sus manos un paño que ondea, hinchado por el viento.

2. Temas mitológicos marinos en los grabados del siglo XV.

Además de las miniaturas, los grabados en madera se convirtieron, a partir del siglo XV, en agentes transmisores de la iconografía, tanto pagana como cristiana. Los libros comenzaron a alejarse, pronto, del ejemplo de los manuscritos, y sus ilustraciones se fueron estampando, poco a poco, en el texto, después de haber sido éste impreso.

Desde los últimos años del siglo XV comenzó a utilizarse la técnica del grabado, que, en un principio, sirvió de base a la iluminación; poco a poco, finalizaron los días de los manuscritos iluminados, fundamentalmente por razones de tipo económico y, las ilustraciones en blanco y negro, predominaron de modo casi absoluto en los libros, hasta que fueron sustituidas por el aguafuerte.

Andrea Mantegna (1431-1506) fue uno de los artistas del primer Renacimiento que conoció, de forma más completa y directa, la Antigüedad clásica. Sabido es que había visitado Grecia, y que poseía una extensa colección de antigüedades, hecho que habría de tener una influencia decisiva en sus obras. Su interpretación de esta época aún sigue ejerciendo hoy, una peculiar fascinación pictórica en el espectador; en sus obras no encontramos copias exactas del arte antiguo, sino recreaciones bellísimas y muy personales. Mantegna, curioso incansable y artista íntegro, comenzó a grabar en el año 1465, y sería esta actividad una faceta artística que no descuidaría hasta su muerte. Con los grabados, muchos de sus cuadros adquirieron popularidad y su obra impresionaría a personalidades como Giulio Romano y, más tarde, al genio de Tiziano.

Entre sus grabados de tema mitológico, Mantegna se ocupó de los dioses del mar. Muy significativos son, en este aspecto, una pareja de grabados en cobre que forman el conjunto denominado la "Pelea de los dioses marinos" (ff. IV,II,4

y IV,II,5), tema que se relaciona, según opiniones diversas, con los ictiófagos descritos por Diodoro Sículo en su "Biblioteca", o con Luciano. Parece muy probable que Mantegna, buen conocedor del arte clásico, se hubiera podido inspirar, sin embargo, en algún frente de sarcófago romano, cuyos prototipos iconográficos evocan, sin duda, estas obras. La mayoría de los autores sostienen que su fecha debe calcularse en torno a los años 1480-1481, por lo que nosotros consideramos estas estampas como hitos muy importantes en la difusión de la iconografía de las divinidades del mar.

Los dioses marinos, en encarnizada batalla, han sido utilizados por el artista con sentido alegórico, ya que su lucha nace de la "Envidia", personificada como una mujer anciana desnuda que se identifica mediante una cartela que porta en la mano (f.IV,II,4). Neptuno, erguido sobre un plinto decorado con guirnaldas y veneras, da la espalda a la acción principal, ignorando todo lo que acontece entre los envidiosos habitantes sus dominios, acaso porque no puede luchar con un enemigo tan poderoso como la vieja Envidia, o porque su condición de gran dios no le conduce a tal pecado.

El contraste formal entre la personificación de la Envidia y la imagen de Neptuno no podía ser más notorio. Neptuno es un hombre en la plenitud de sus facultades físicas, que exhibe un cuerpo "perfecto", cuyos prototipos anatómicos hay que rastrear en el arte helenístico y romano, mientras que la Envidia es una anciana de rostro expresionista e hirsuto cuerpo de senos notablemente deformados, que contempla su imagen en un espejo que cae, colgado, frente a ella. Los modelos de iconografía utilizados por Mantegna para la creación de esta figura fueron, en cambio, típicamente nórdicos.

Tres figuras masculinas de cuerpo humano ocupan el primer plano compositivo, montadas sobre el lomo de tres fantásticos animales marinos, atacándose, entre sí, con sus respectivas armas (cetros, peces, trompetas y bucráneos). Los tres "hombres del mar" parecen salidos de la estatuaria antigua,

igual que su dios, por la magnífica concepción de sus volúmenes así como por el cuidadoso estudio de sus posiciones. Su iconografía, también inspirada en la Antigüedad, presenta, sin embargo, elementos chocantes, inventados, sin duda, por la poderosa imaginación del artista. En primer término, cabe señalar a este respecto, que entre los antiguos, estos seres tenían extremidades pisciformes (tritones), ya que la forma completamente humana se reservó únicamente para las grandes divinidades (Posidón, y, de forma ocasional, para Nereo u Océano). El artista ha preferido aquí la forma humana, muy probablemente, para poder representar a sus fantásticas cabalgaduras: un horrible monstruo marino y dos hipocampos provistos de patas delanteras e hirientes aletas, que se atacan entre sí y acentúan el énfasis de la acción dramática. Otro detalle de iconografía que resulta un tanto anacrónico es que dos de estos "tritones" poseen una cabellera completamente formada por plantas acuáticas. Asimismo, un pormenor extraño para éste y para el otro grabado de la "Pelea" es su ubicación en un paisaje acuático plagado de juncos y plantas fluviales, no en un escenario marino propiamente dicho, que hubiera sido más apropiado para el tema.

En la otra pieza (f. IV,II,5) un ambiente similar es el campo de batalla de dos ictiocentauros y dos tritones, respectivamente. Los tritones -figuras humanas que portan una caracola y un apero de peces- ocupan el segundo plano, y sus enérgicas actitudes se contraponen con violencia. Por delante de ellos, combaten dos centauros marinos de poderosas anatomías y no menos agresivos ademanes, sobre cuyas extremidades se asientan dos hermosas figuras de nereidas que muestran al espectador, respectivamente, el frente y la espalda, según modelo muy repetido en los repertorios helenísticos y neoáticos.

Los ictiocentauros, figuras de noble porte tienen un aspecto muy cercano al que tuvieron, en la Antigüedad, los seres de su estirpe: cuerpo humano, patas delanteras de caballo y cola pisciforme, si bien en uno de ellos se han detallado unas grandes aletas marinas y orejas de chivo (propias de los centauros y sátiros de las representaciones del "thíasos" báquico). Sus armas son, también, singulares,

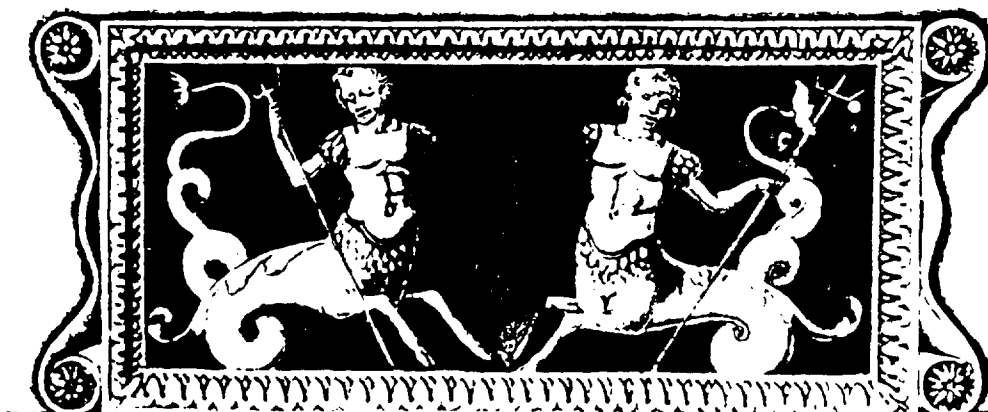
ya que mientras el más anciano ataca a su rival con una especie de hazada, éste se defiende de la agresión con una cabeza de bucráneo que le sirve de escudo. Las nereidas están tomadas de sus antiguas antecesoras, tanto por su forma como por las posiciones que presentan y por sus atributos (paños flotantes, en una de ellas), pero se diferencian de aquellas porque las ninfas marinas del arte clásico eran siempre figuras de rostro dulce y afable, mientras que las diosas imaginadas por Mantegna, debido al contexto de lucha en el que aparecen, poseen gestos duros y expresiones forzadas.

Estos grabados de la "Batalla de los dioses marinos" de Mantegna se hicieron muy populares y pronto habrían de tener eco en otras obras de arte. Así, por ejemplo, resulta interesante constatar su inclusión en una réplica de las "Imágenes" de Filóstrato, ricamente ilustrada por el taller florentino de los Attavanti para la corte de Mathias Corvinus hacia 1488-90 (Budapest, Biblioteca Corviniana) (7). El centro de la página está ocupado por un templete en cuya basa se ha representado, como si se tratara de un relieve en mármol, una composición que es casi idéntica al grabado del pintor paduano que acabamos de comentar. La inclinación de este artista por los temas de la antigua mitología del mar se deja ver, asimismo, en una de sus grabados religiosos, el "Cristo en el Limbo" perteneciente a la colección de la Casa de Alba, en el que dos trompetistas de colas anguipédas actúan como heraldos de Cristo. Sus imágenes aladas, barbada e imberbe respectivamente, traen a nuestro recuerdo, las de los tritones clásicos, también mensajeros y anunciadores de la divinidad principal, aunque, en esta ocasión, su sentido es angélico (8).

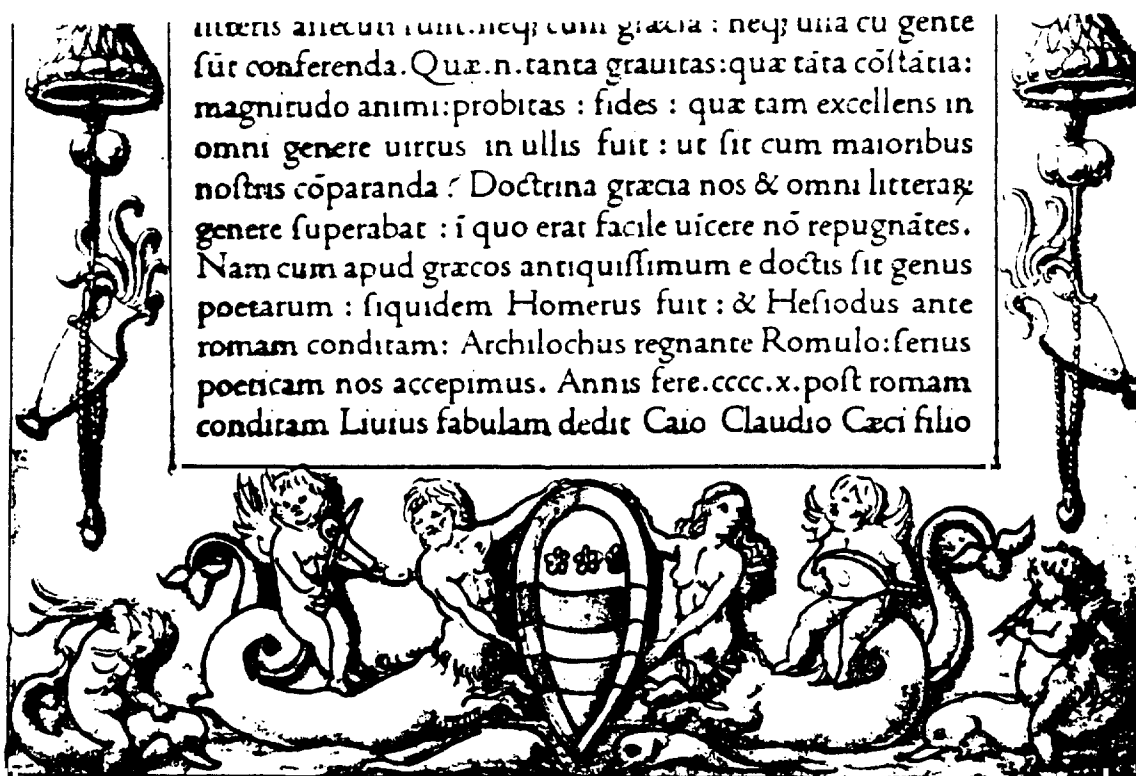
Alberto Durero (1471-1528), el más importante de los artistas alemanes de su época, tuvo numerosos contactos con el arte italiano, precisamente a través de estampas grabadas. Antes del año 1494, ya había copiado varios buriles mitológicos de Mantegna, que le sirvieron como base para desarrollar una técnica exquisita que no tendría competidores. Su producción de grabados en madera y en metal fue, mejor que ninguna de sus pinturas, el medio a través del cual el

artista pudo demostrar su profundo conocimiento del arte italiano. En su versión de la "Batalla de los Dioses marinos" (f. IV,II,6), Durero calcó los contornos directamente del original, dejando la realización a mano alzada para el modelado. Como ha señalado Erwin Panofsky "Durero robustece, sin quererlo, su energía gráfica, y para obtener el modelado sustituye las paralelas esquemáticas de Mantegna por un sistema de curvas y ganchos violentos en forma de coma, que confieren una vibrante vitalidad a las formas" (9). Basta comparar los grabados de ambos artistas para apreciar que, ese trabajo refinado y minucioso de Durero, enriquece, considerablemente, la concepción del volúmen de las figuras.

El "Monstruo Marino" ("Das Meerwunder") (f. IV,II,7) es el primer grabado de Durero en el que todos los blancos se recortan, sobre un fondo oscuro uniforme. Un ser fabuloso, de aspecto híbrido, entre un ser humano y pisciforme, dotado de cuernos (que se asemejan tanto a un incipiente cornamenta de cérvido como a un espinoso caracol), ha raptado a una hermosa figura femenina, de gran belleza, que parece resignada a su destino, y la ha conducido a una de las orillas del río, mientras que sus acompañantes -en el margen opuesto- intentan, desesperadamente recuperar a la jóven. La muchacha raptada se recuesta, como las antiguas nereidas, sobre la escamosa cola de pez de su raptor, y únicamente la expresión de su rostro denota su pesar. Panofsky (10) señala que el propio Durero tituló a este grabado con el nombre de "Das Meerwunder", y por ello supone que no se trataba de un suceso mitológico, sino de una de aquellas historias de atrocidades que solían contarse como acaecidas en época reciente y en ambiente conocido, acaso con un suceso transmitido por Poggio Bracciolini según el cual un ser semejante al que nos ocupa secuestraba a niños y jovencitas hasta que unas lavanderas le dieron muerte. Sea como fuere, tanto el monstruo marino, armado con casco de tortuga y quijada, provisto de luengas barbas blancas, cornamenta desarrollada y cola de pez, como su bella presa, son una versión iconográfica cuya raíz es eminentemente clásica. Los prototipos que les dieron forma en la mente del artista fueron, en última instancia, el tritón y la nereida.



f.IV,II,1. Manuscrito iluminado. Cicerón. Oraciones Filípicas. 1476. Padua, Johannes Nydenna. Ictiocentauros con tridentes. Londres, Library Major, J.R. Abbey.



f.IV,II,2. Manuscrito iluminado. Cicerón. "Tusculanae". Venecia, 1472. "Maestro dei putti". Centauro marino y centauresa sosteniendo escudo. Treviso, Biblioteca Comunal.



f.IV,II,3. Manuscrito cartácelo ilustrado.
Rimas de Poliziano. Florencia. Fines
S.XV. Ictiocentauro y nereida.



f.IV,II,4. Grabado. Andrea Mantegna.
Batalla de los Dioses marinos. Fines
S.XV.



f.IV,II,5. Grabado. Andrea Mantegna.
Batalla de los dioses marinos. Fines
S.XV.



f.IV,II,6. Grabado. Alberto Dürer. Bata-
lla de los dioses marinos. Fines S.XV.



f.IV,II,7. Grabado. Alberto Durero. El monstruo marino. Fines S.XV.

3. Repertorios iconográficos paganos en la pintura: los dioses del mar.

Poco después de que la literatura, la miniatura y los grabados sirvieran como transmisores de la temática antigua, algunos pintores se sirvieron de ella, en unas ocasiones como motivo de decoración, y, en otras, como asunto principal de sus obras. Pese a ello, la temática preferida por los pintores del primer Renacimiento siguió siendo, en líneas generales, de carácter religioso. El nombre de Andrea Mantegna vuelve a ser muy significativo en la difusión de la pintura mitológica, por ser uno de sus primeros cultivadores, aunque a él se sumaron otros maestros florentinos de finales del siglo XV, entre los que sobresale Sandro Boticelli, no sólo por su delicada personalidad artística sino también porque sus obras han sido consideradas como la encarnación visual de la filosofía neoplatónica vigente por aquel entonces.

Antes de entrar de lleno en las representaciones mitológicas, comprobemos cómo algunos artistas utilizaron esta temática en la pintura sobre lienzo o fresco, como si se tratara de miniaturas, hecho que demuestra la fuerte repercusión iconográfica que ejercieron los libros en la pintura al óleo o al fresco. Así, por ejemplo, uno de los florentinos destacados dentro del panorama artístico de la segunda mitad del siglo XV, Domenico Ghirlandaio (1449-1494), cuya producción pictórica es en su mayoría de índole religiosa, apeteció, en alguna ocasión, de las posibilidades estéticas que le brindaban los asuntos antiguos, aunque sólo fuera de forma esporádica.

Su "Judith con la cabeza de Holofernes" (Berlín, Kaiser Friedrich Museum) es una buena muestra de ello (11). La escena, en la que aparecen la tiranicida y su sirvienta, se desarrolla en el interior de un suntuoso palacio, cuyos zócalos están decorados, a modo de mármoles con relieves plagados de escenas del "thíasos" marino antiguo. No cabe duda de que tal procedimiento le fue inspirado al artista por las ilustraciones de los libros contemporáneos a él.

IV. EL RENACIMIENTO

Asimismo, una de las escenas pertenecientes a la decoración del "Salón del Zodíaco" del Palacio del Arco en Mantua, con la representación del mes de Abril (lám. IV,II,11) vuelve a poner de manifiesto la citada aportación de la miniatura a las pinturas monumentales. La pintura, que fue realizada con un fuerte acento antiguo por Giovanni Maria Falconetto (1468-1535), allá por el año 1500, se estructura mediante composición arquitectónica, en cuyo interior se dispone el asunto principal (báquico); mientras, en el zócalo de arquitectura, fingiendo una grisalla o decoración estucada, se desarrolla un bello cortejo marino formado por un tritón, un ictiocentauro, una cabra marina, un toro marino, dos nereidas y dos erotes, todos ellos portadores de atributos iconográficos de ascendencia clásica.

Hemos subrayado ya la decisiva contribución de Andrea Mantegna como uno de los primeros artistas que atendió, prioritariamente, a las representaciones del mundo clásico, particularmente fructífera en su serie de los nueve monumentales "Triunfos de César", pintados en temple sobre tela, que imitan las esculturas y los monumentos triunfales romanos (Mantua, Palazzo del Té). Al último decenio de la actividad de Mantegna corresponde una robusta imagen del dios del mar, armado con su característico tridente, bastante cercana tanto iconográfica como formalmente, al Neptuno que aparece en la mencionada estampa con la "Batalla de los dioses marinos" (12), pese a lo cual se ha discutido su autenticidad.

Los dibujos de Salomón Reinach (13) nos permiten conocer una interesante composición alegórica, realizada en los años finales del siglo XV, que fue vendida en Colonia a principios del presente siglo, y atribuida a Mantegna. En ella, sobre el borde de una ribera está dormida la ninfa (fuente) de un río, a quien varios sátiros, sorprendidos por la acusación de la Envidia (?), han intentado raptar. En el primer plano aparecen, enmarcando lateralmente la escena del fondo, las imágenes de Marte y Neptuno que han contemplado el suceso. Neptuno, montado sobre un gran delfín y provisto de su tridente, denota el conocimiento de la pintura romana, cuyos modelos evoca muy de cerca.

Mejor que ningún otro artista, Boticelli (1444-1510) supo infundir y expresar en sus composiciones mitológicas, el aliento que anidaba en los espíritus eruditos de finales del siglo XV. Este autor consagró en varios cuadros sus pinceles y su exquisita sensibilidad a rememorar, con aliento neoplatónico, los temas de la mitología clásica. La filosofía de los humanistas de la corte florentina de Lorenzo el Magnífico (muerto en 1492), liderados por Marsilio Ficino (14) y Pico della Mirandola (15), giró, fundamentalmente, en torno a los conceptos de paz, belleza y amor (16). En las obras más importantes tanto de Marsilio Ficino (*Theologia Platonica*, 1492) como de Pico della Mirandola (*De dignitate hominis*, 1486) se trasluce una concepción religiosa Universal, de carácter humanista, que concilia el mundo antiguo y el cristianismo. En dicha concepción, el Amor es "el deseo de la Belleza" ("il desiderio di Belleza"), semejante a una trayectoria espiritual y cerrada que se desenvuelve en al Universo y da origen a la materia; dicho de otro modo, la unión del espíritu y la naturaleza.

La expresión encarnada de esa dualidad que contiene en sí el Amor se manifestó en la imagen de Venus, a quien Platón en el Banquete había imaginado bajo dos formas distintas: Venus Celestial ("Urania") y Venus Terrenal ("Pandemos"). Venus, o el poder del amor hecho carne, representa pues, la comunión del hombre con la divinidad, y por ello, su contenido alegórico se vinculó a la Armonía del Universo, a la Creación, porque el Amor es la fuerza motriz que genera todo lo existente.

Uno de los discípulos de Poliziano (17) y de Ficino, Lorenzo di Pierfrancesco de Médici (18), encargó a Boticelli la realización de un ciclo mitológico de pinturas para "La Quinta del Castello", su villa de descanso; este ciclo comprendía "La Primavera", "El Nacimiento de Venus" y "Palas domando al Centauro". "El Nacimiento de Venus" (Floencia, Galería Uffizi) (lám. IV,II,12), pintado seguramente en 1482 expresa, con su sencillez de melodía, ritmo y poesía ese complejo mundo de las ideas desarrolladas en la Academia Platónica de Floencia.

IV. EL RENACIMIENTO

Sobre un mar cristalino avanza hacia la orilla, montada en una venera , la radiante diosa rubia del amor, y "su cuerpo divino"... concebido -según los versos de Poliziano- (19) "como prototipo de la Madre de los Dioses". Los vientos ("zefiri amorosi") la impulsan, suavemente, con su amoroso y perfumado soplo, y con su aliento se ondula, sutil, el cuerpo y los cabellos de la hermosa inmortal, tan delicada como las rosas que Céfiro hace caer al mar, y tan blanca como la espuma del Océano que la engendró. En la orilla, una de las Horas espera a Venus para ataviarla con el manto florido de la Primavera y trasladarla al Olimpo, junto a los dioses inmortales, desde donde Venus-Humanitas, poseedora del poder del amor, regiría el mundo, y haría posible la armonía del Universo.

La Venus marina de Boticceli demuestra "que la belleza es algo espiritual" (20), que lo bello se hace visible en un espacio irreal en el que las figuras parecen flotar, en una maravillosa armonía de masas, colores y cualidades... (21). La inspiración de la obra en las fuentes clásicas, señalada por Gombrich (22) es innegable, y, en nuestra opinión, fueron los versos de la Teogonía de Hesíodo (190 y ss.)(23) el pretexto inicial para la formulación de las interpretaciones dadas a la obra. Entre los análisis propuestos para la obra señalamos el de Giulio Carlo Argan, muy interesante, que ve en el Nacimiento de Venus una imagen del alma cristiana purificada por el bautismo, idea que, por otra parte, no está reñida con lo expuesto hasta este punto.

La iconografía de Venus deriva del tipo clásico de la "Venus púdica", sensual y pudorosa al mismo tiempo, tema muy del gusto de la literatura y del arte de la Antigüedad. Como ha señalado el profesor Santiago Sebastián, tanto Boticceli como Poliziano "quisieron captar el espíritu de la *Venus Anadyomene* de Apeles...sólo conocida por descripciones" (24). Boticelli, con su enorme sensibilidad, logró su anhelo, gracias a una inspiración maestra, imposible de definir con palabras, pues por muy apropiadas y bellas que estas pudieran ser, nunca igualarían la "Belleza" de Afrodita.

4. Divinidades marinas en la escultura y en las artes decorativas.

Resulta extraño comprobar que tanto la escultura como las artes decorativas del siglo XV no participaron, en líneas generales, del renacer de los temas de la antigua mitología del mar. La búsqueda de motivos marinos en tales obras demuestra la ausencia, casi total, de las huellas iconográficas cuyo rastro perseguimos en este trabajo; nuestra sorpresa, en este punto, se debe, sobre todo, a que precisamente la escultura (monumental y decorativa) y las artes menores (en todas sus manifestaciones) serían, apenas cincuenta años más tarde, el soporte artístico preferido por los artistas para desarrollar escenas relacionadas con el "thíasos" marino, como trataremos en el capítulo siguiente.

Sin embargo, para confirmar la conclusión inicial, se dieron excepciones, aunque no demasiado significativas. La primera de ellas nos la brinda el Arco de Triunfo de entrada al Castell Nuovo (Castillo Angevino) de Nápoles, erigido por Ferrante de Aragón, a partir de 1458, para conmemorar la entrada triunfal de su padre, Alfonso V, en dicha ciudad. Parece probable que gran parte del trabajo, fuera encomendado a los artistas de Urbino Luciano y Francesco Laurana, quienes se repartirían, respectivamente, la práctica totalidad de las tareas arquitectónicas y escultóricas, ayudados con la lógica participación de un taller, formado, en gran medida, por artistas venidos de Florencia.

El monumento dedicado a proclamar la gloria del rey aragonés es un Arco de Triunfo, en todo su sentido, y con él se exaltan las virtudes de Alfonso V, no sólo como político, sino también como hombre ilustrado. El asunto principal de los relieves del Arco es la Entrada de Alfonso V en Nápoles, con toda su comitiva triunfal, pero centrando detenidamente nuestra atención en algunos motivos decorativos del monumento, hemos podido comprobar la presencia de relieves con nereidas, tritones, y seres marinos flanqueados por sendos mascarones del dios Océano, copiados directamente del repertorio iconográfico de los sarcófagos romanos, que adornan uno de los pequeños frisos situados en la zona baja del

intradós del arco. Asimismo, por encima de uno de los templetes laterales que enmarcan el desfile del rey y su séquito, el escultor de tan vasto programa iconográfico utilizó, a derecha e izquierda, seres marinos, acaso aludiendo al prestigio naval de Alfonso V, o tal vez por mera imitación de los monumentos romanos a los que el arco emulaba. Un tritón armado con casco y coraza, y otro ser anguípedo, ocupan el lado izquierdo, mientras que, en el opuesto se han situado una pareja de delfines (lám. IV,II,13).

Dejando a un lado estos escasos vestigios iconográficos presentes en la escultura, pasemos, a continuación a exponer unas breves palabras acerca de el mobiliario de la época, arte en el que también se puede vislumbrar, aunque de forma incipiente, que los ebanistas de lujo comenzaban a interesarse por los motivos decorativos marinos, lo que es, sin duda, un preludio del amplio desarrollo de la centuria siguiente, cuando la temática del "thíasos" marino ocupó lugar destacado en las más suntuosas obras de ebanistería. En ocasiones, la iconografía de los dioses marinos se confunde con los denominados "grutescos", posiblemente por influencia de las orlas miniadas en las que vimos sucedía otro tanto. Tal simbiosis iconográfica puede apreciarse en un espejo de pared veneciano (Venecia, Ça de Oro), con talla de madera, en el que una figura de supuesta "tritonisa", que conserva el tejido escamoso de su cola, posee, también, ramificaciones vegetales que la convierten en un ser polimorfo y fantástico (25).

NOTAS:

1. Cfr. MANUSCRITO EGERTON, f. II,V,1.
2. Resulta preciso, en este punto, hacer algunas precisiones acerca de los seres híbridos y los llamados "grutescos" del Renacimiento. Nombre e iconografía proceden, como es bien sabido, de su similitud con las decoraciones de las grutas de la "Domus Aurea" de Nerón, pero, en el siglo XV, tanto en Italia como en España (plateresco), las figuras fabulosas de tales decoraciones adquirieron un sentido nuevo (ornamental y simbólico) y sus formas se sometieron a reglas de axialidad, dinamismo, variedad y monstruosidad. La decoración "al grutesco" ofrece, muy frecuentemente, seres (masculinos o femeninos) que son mitad-humanos y mitad-vegetales, cuyos cuerpos surgen entre jarrones, máscaras o intrincados ramajes. Su iconografía tiene relación con la de los tritones antiguos, e, incluso, se confunde con ellos en muchas ocasiones; así, por ejemplo, puede suceder que estos dioses marinos ocupen el lugar de los "hombres-tallo", o que los seres "agrutescados" estén dotados de cola pisciforme y ramificaciones vegetales.
3. Cfr. Capítulo I-V.
4. Formaggio, D.,/Basso, C., La Miniatura, 1960, tav. 98.
5. Está firmado: Actavantes de Actavantibus de Florentia hoc opus illuminavit, A.D. MCCCCCLXXXV.
6. Toesca, P., La Colezioni di Ulrico Hoepli, Milán, 1930.
7. Berkovits, I, Illuminated Manuscripts from the Libray of Mathias Corvinus, Budapest, 1964, pl. XXIV.
8. La obra se reprodujo en el Catálogo de la Exposición "El arte en las colecciones de la Casa de Alba, Madrid, La Caixa, Mayo-Junio, 1987.
9. Panofsky, E., Vida y Arte de Alberto Durero, Madrid, 1982, p. 58.
10. Panofsky, E., op. cit.
11. Cfr. Marle, R. van., Iconographie de l'Art profane au Moyen Age et a la Renaissance, Nueva York,1971, 2 vols. p.465,f.497.
12. Cfr. Garavaglia, N., La obra pictórica completa de Andrea Mantegna, Barcelona, 1973, p. 109.
13. Reinach, S., Repertoire des peintures du Moyen Age et de la Renaissance, París, 1905, tomo 2, p. 733.

14. Marsilio Ficino (1433-99). Filósofo y médico italiano, nacido en Florencia, que a los treinta años fue colocado por Cósimo de Médicis al frente de la Academia Florentina para explicar el Platonismo. Tradujo los "*Diálogos*" de Platón. En 1482 publicó un ensayo *Theologia Platonica seu de immortalitate animorum ac aeterna felicitate* en el que defiende la armonía del Platonismo con el cristianismo.
15. Pico della Mirandola (1463-94), humanista y filósofo italiano nacido en Mirandola, que estudió en la Universidad de Bolonia y recorrió varias universidades europeas, donde cursó Filosofía y Teología. Fue un adicto a los neoplatónicos de Florencia (1484) y, como ellos, se esforzó en conciliar los sistemas de Aristóteles y de Platón. Cultivó la amistad de Ficino, Poliziano y Lorenzo de Médici. Sus obras, escritas en latín, fueron publicadas en Basilea (1572), juntamente con las de un sobrino homónimo. La más famosa de todas fue "*Heptaphus*", historia de la Creación.
16. El instrumento más importante de este círculo intelectual fue la Academia Neoplatónica, con sede en la Via Carregi; se supone que muchos artistas tuvieron estrecha relación con los poetas y pensadores que frecuentaban la sede de la Academia.
17. Angelo Poliziano es el pseudónimo de Angelo Amabrogini (1454-94), poeta y humanista italiano nacido en Montepulciano, que fue preceptor de los hijos de Lorenzo de Médici, y tras la muerte de su protector, fue objeto de numerosas vejaciones. Fue uno de los primeros en ocuparse de la clasificación de manuscritos antiguos, y tradujo la *Ilíada*. entre sus más importantes obras en italiano destacan las "*Stanze*" (1476-78).
18. Lorenzo di Pierfrancesco de Médici, sobrino de Lorenzo el Magnífico.
19. "*Este cuerpo divino, cristalino, lleva sobre sus hombros una cabeza merecedora de ser concebida como prototipo de la Madre de los Dioses*" (Poliziano, Giostra).
20. Ficino, M., *Sopra lo amore o ver convito de Platone*, Florencia, 1544, capítulo III.
21. La armonía de masas, colores y cualidades era el fundamento de la teoría de la belleza para Leon Battista Alberti, según expresó dicho autor en su "*De Re Aedificatoria*".
22. Gombrich, E., *Norma y Forma*, Turín, 1973.
23. "*Formóse una joven de esta blanca espuma, y se dirigió/primeramente a la sagrada Citera y luego a Chipre, la rodeada por las olas./ Fue allí donde tomó tierra la bella y venerable diosa/, que hacía brotar la hierba donde posaba sus plantas*" (Hesíodo, Teogonía 190).

IV. EL RENACIMIENTO

24. Cfr. Sebastián, S., *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, p. 192 y Wind, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1971 (Traducción de Javier Fernández de Castro y Julio Bayón). Según Wind, pintor y poeta quisieron captar el espíritu de la perdida Venus Anadyomene de Apeles, descrita en los textos antiguos (Pauly -Wissowa I, 2020, ANADYOMENE).
25. Ghiesa, G., *L'Arrendamento in Italia, IL QUATTROCENTO*, Roma, 1980, p.61.

**CAPITULO III: LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL ARTE ITALIANO
DEL SIGLO XVI.**

1. **Breve acercamiento a los conceptos de Clasicismo y Manierismo.**

La andadura hacia el pasado clásico, iniciada por los pensadores y artistas del siglo XV, produjo sus frutos, en la centuria siguiente. El comienzo del siglo XVI supuso, pues, la maduración, a nivel estético e iconográfico, de los postulados que se habían formulado en los años precedentes, llevados hasta una cima de perfección incomparable.

Los años comprendidos entre el 1490 y el 1500, señalaron un hito en la asombrosa aventura cultural y artística que vivía Italia. Una nueva generación de hombres geniales se dieron cita en Roma, dispuestos a llevar a cabo el ideal del Renacimiento, concebido ahora como espíritu nuevo, abierto tanto a la investigación intelectual como a la creación artística. Había comenzado una verdadera "Edad de Oro".

Al lado de la resurrección de la cultura grecolatina, los hombres de principios del siglo XVI sintieron una auténtica fascinación por la grandeza del hombre pagano, porque éste supo encontrar en sí mismo el ideal de belleza, expreso en sus creaciones artísticas, y el de libertad, como proclamaban sus aspiraciones científicas. Si en el "Quattrocento" había triunfado el humanismo contemplativo y místico, el siglo XVI reaccionaba con un pensamiento racionalista que se adaptaba mejor a las conquistas espirituales. A la decadencia de la escuela filosófica platónica florentina (en 1499 morían Pico della Mirandola y Marsilio Ficino), siguió el florecimiento de la escuela aristotélica de Padua, cuyo máximo

representante, Pietro Pomponazzi, construía su cristianismo sobre un sistema de pensamiento pagano, mientras que los hombres de la generación anterior, habían adoptado una actitud inversa.

Leonardo da Vinci (1452-1519), ese genio universal que se proclamaba a sí mismo "hombre sin letras", puede ser considerado, sin embargo, como un auténtico ejemplo del humanismo italiano, un puente entre los siglos XV y XVI. Como Leonardo demostró, al hombre correspondía penetrar y descubrir las leyes del mundo, con el fin de poner a su servicio las fuerzas cósmicas y elevarse, así, hasta el conocimiento de Dios. La generación de Leonardo asimiló definitivamente las lecciones de la Antigüedad, y, tal vez por ello, y porque la "Razón" fue la ley de los grandes maestros del siglo XVI, de sus obras dimana una sensación de plenitud, de cumbre dominada, de totalidad...

Los artistas, hombres cultos y prodigiosamente dueños de sus recursos técnicos y estilísticos, poseedores de la inspiración divina, fueron, también, siervos de los mecenas para quienes trabajaban, pese a lo cual no dejaron de sentirse inmensamente orgullosos de su genio, imbuidos por un poderoso sentimiento de superioridad frente al resto de los mortales.

Ya en los últimos años del siglo XV tuvo lugar en Italia un desplazamiento de los centros culturales y artísticos. Florencia perdió el liderazgo artístico después de la muerte de Lorenzo el Magnífico y de la austera reacción que fue consecuencia de las predicaciones de Savonarola; los artistas, ante la escasez de encargos, se dispersaron y tomaron rumbo a otros lugares. Roma, la capital de unos Papas que desde los últimos años del siglo XV había ido aumentando su poder temporal, se convertiría en la auténtica capital del Cinquecento, en la "caput mundi" anhelada por Julio II. Los incesantes descubrimientos arqueológicos que se fueron sumando a los vestigios vivos del glorioso pasado clásico, ejercieron, sin duda, un atractivo singular sobre artistas, humanistas y

todo tipo de amantes de las antigüedades, que inician ahora su emocionante empresa (1).

Sixto IV había llamado, en 1480, a los pintores más reputados de Toscana y Umbria para decorar la Capilla Sixtina, y Julio II, acogió en Roma a la triada más brillante de artistas que jamás se vió: Bramante, Miguel Angel y Rafael. Roma, a la cabeza de los nuevos tiempos, no estaba habitada por hombres libres y capaces, como lo fueron los florentinos del siglo anterior, sino que con ella se estaba construyendo un "mundo de gigantes y héroes" (2). La escala de construcciones de ese mundo la impusieron los edificios antiguos, también de proporciones gigantescas.

León X, hijo de Lorenzo el Magnífico, ascendió al solio pontificio en 1513 como un auténtico "restaurador de la paz"; gran aficionado a las letras, reunió en torno suyo a los más destacados humanistas de su tiempo, Sadoleto y Bembo, y en el terreno de las artes plásticas se impuso la refinada elegancia de Rafael. El Papa había concedido a este artista extraordinarios privilegios, y todos los honores imaginados por un pintor, por lo que la imitación del "divino Rafael", pronto habría de convertirse en frío academicismo.

Venecia, con sus poderosas instituciones estatales y sus amplias relaciones comerciales con el mundo griego y con la Europa Nórdica, afirmó, en este momento, su originalidad con respecto al resto de las cortes italianas. La prestigiosa imprenta de Aldo Manunzio, con sus bellas tipografías y su incansable actividad, convirtió a la ciudad de los canales, desde su creación en 1490, en un notable centro de cultura humanista. Asimismo, los pintores, poseedores de los secretos de la luz y el color, crearon una escuela pictórica cuya importancia sería trascendental en Europa.

Las cortes principescas de las regiones septentrionales, Ferrara, Mantua, Milán, o Urbino, evocadas por Baltasar de Castiglione en "El Cortesano", muy

atentas al lujo, el refinamiento, o la ostentación de la belleza, se despreocuparon, en gran medida, de los asuntos políticos; la falta de solidez de estos reinos, denunciada por Maquiavelo (3) en "El Príncipe", hizo inevitable su declive. Cuando Italia se encontraba en el pleno hervor de la belleza renacentista, estaba, en cambio, falta de unidad, sobre todo por la celosa independencia de sus repúblicas, que no superaron nunca antiguas fricciones o pequeños odios. Esta carencia de unidad no tardaría en despertar las ambiciones francesas y españolas; en 1527, tuvo lugar el dramático saqueo de Roma, por el condestable Borbón a la cabeza de los ejércitos imperiales, como consecuencia de la alianza entre Clemente VII y Francisco I de Francia. Roma quedó completamente arrasada después de ocho días consecutivos de pillajes, matanzas, orgías, expolios... nada podría ya devolver la antigua gloria a la ciudad y comenzaba una nueva etapa de su Historia. El "Clasicismo" había abierto el camino al "Manierismo", desde que muriera Rafael, en 1520, y la "Edad de Oro" era ya una Arcadia muy lejana, imposible de recuperar. El "Saco de Roma" produjo cambios profundos, tanto en la mentalidad de los hombres como en la de los Pontífices que regían la Ciudad Eterna. La seguridad había abandonado a los hombres y a los artistas, y la integridad de las formas artísticas cedía ante una frágil y superficial imitación de las creaciones pasadas.

Las "Guerras de Religión" influyeron, de modo que casi se podría calificar de "violento" en la vida de los hombres de la segunda mitad del siglo, en su pensamiento y en su arte. La Reforma religiosa del Norte de Europa pretendió ser un retorno al hombre, a la búsqueda de sus orígenes, lo cual llevaba implícita la renovación de la vida religiosa desde la misma conciencia, y el restablecimiento de la pureza del texto Bíblico. Erasmo, Lutero, Zwinglio o Calvino encaminaron sus esfuerzos para conseguir tal propósito. El Concilio de Trento (1545-1563), y el movimiento contrarreformista que le siguió, fue la reacción de la Iglesia Católica ante tales amenazas exteriores; ya no era válida la filosofía platónica, y la Iglesia de Roma, volviendo a su principio, volvió al "Tomismo" como única justificación racional del dogma cristiano.

Con excepción de Venecia, la elevada cima de altura humana alcanzada en el Clasicismo (1500-1520), fue seguida de un período de tremendo desasosiego e inseguridades, que, en algunos casos llegó al desastre final. Artistas y pensadores adoptaron una nueva y diferente actitud ante el entorno que les rodeaba y, como consecuencia, también varió la expresión del mismo; dicha actitud se tradujo en una conciencia que era, al mismo tiempo, tradicionalista y revolucionaria. La época, con sus "tendencias" o "manieras" artísticas preludiaba la posterior dualidad entre Barroco y Clasicismo.

Los humanistas cayeron en un descrédito general ante la sociedad, quedaron desplazados de su posición influyente, y se replegaron a sus torres íntimas, reclusos en su intelectualidad, que ya no interesaba a nadie. El más grande de ellos, Montaigne (1533-92), denunciaba con gran ironía y no poca tristeza la falsedad del mundo, y la banalidad de las cosas terrenas, refiriéndose especialmente a la vida cortesana, de la que se sintió tremendamente alejado.

La Teoría del Arte se basó, fundamentalmente en los postulados de Alberti y Leonardo, aunque Giordano Bruno (4) señalaba que existían tantas reglas como artistas, que cada artista debía crear sus propios métodos. La defensa de la libertad artística fue, tal vez, una de las mayores incongruencias de la época, ya que el aprendizaje que proporcionaban las Academias se organizaba de forma más sistemática y más racional que anteriormente, como consecuencia de la orientación general de las ideas, de signo aristotélico-escolástico.

La Idea (5) que primó, sobre todas las demás, fue la de la oposición ante cualquier norma fija o reglamentada, especialmente contra las leyes matemáticas, que aprisionaban a las figuras en herméticas envolturas. Zuccari, el máximo representante de la tendencia plenamente manierista, despreció, tanto en sus escritos como en sus obras, la matemática como base de las proporciones del cuerpo humano. El abandono de los cánones proporcionales que tanto habían

servido de pauta a los artistas "clásicos" trajo consigo consecuencias estéticas inminentes. Las figuras se alargaron hasta el extremo, llegando a tener el cuerpo la medida de 10, o incluso más cabezas; las formas se contorsionaron de forma incomprensible, caprichosa, quebrada, o sinuosa (figura serpentinata, comparada por los teóricos a una "lengua de fuego"); la claridad desapareció de las representaciones, en las que se abandonó la perspectiva racional; en las composiciones las figuras quedaron, con frecuencia, comprimidas y abarrotadas en un plano, dilatando el espacio, o, dicho de otro modo, haciéndolo irreal.

Tensión, disonancia, dualismo, oscuridad, exageración, rebuscamiento, inestabilidad..., son todos términos que se pueden calificar de comunes o característicos al arte manierista, en el que se traslucen al mismo tiempo los sentimientos de victoria y de derrota, y en el que las figuras son, simultáneamente, soberbias y melancólicas, poderosas y frágiles, bellas e inseguras, y luchan, como los artistas y los hombres, por encontrar una opción válida para seguir adelante. El manierismo fue un complejo fenómeno cultural que supuso, por un lado, la continuidad del Renacimiento, y también, la rebelión y la "superación" de éste, un intrincado puente que dio paso al futuro del pensamiento y del arte, con sus múltiples contradicciones, sus inseguridades y sus logros.

2. El "Triunfo" de las divinidades marinas en el siglo XVI.

La Contrarreforma había impuesto un modo de vida rígido, con la religiosidad como única arma para la salvación ante el desastre final. No era época para pensar, sino para rezar. Parece paradójico que la mitología alcanzara, en tal ambiente ideológico, tantos fieles -clientela y artistas- dispuestos a secundarla, pero, como ya se ha señalado, los dioses paganos y otras figuras mitológicas, fueron armas docentes de la propia Compañía de Jesús, que las

utilizó bajo una máscara iconológica diferente, dotándolas de significado alegórico o moralizante.

La iconografía de los dioses del mar tuvo un amplio desarrollo en el siglo XVI. Leonardo y Rafael, titanes del Clasicismo, se vieron atraídos sólo excepcionalmente por la antigua mitología del mar, junto a otros artistas aislados, en tanto que Miguel Angel, el tercer componente del trío "divino" del momento, y buen conocedor de las obras antiguas, no se vió atraído por la representación los dioses marinos, ya que su religiosidad, cada vez más profunda e intensa, encaminaba su arte hacia otros derroteros. Su interpretación de la Antigüedad clásica se fundamentó, desde el punto de vista formal, en los cuerpos lisipeos, y, la iconografía de sus creaciones estuvo inspirada en los temas proféticos, por los que sintió una verdadera obsesión.

Los "clásicos" sirvieron de modelo para las nuevas generaciones de artistas, menos geniales que ellos, pero, sin embargo, más seducidos por la temática que nos ocupa. Se ha dicho con frecuencia que los "manieristas" imitaron la Antigüedad, en ocasiones, con más devoción que los artistas del pleno Renacimiento. Entendemos que tal aserto debe ponerse en relación con la energía mental de los artistas y, por supuesto, con su capacidad de creación: mientras que los máximos representantes de la "época dorada" quisieron crear un mundo nuevo, acorde con sus convicciones, basándose en los insignes modelos que la Antigüedad clásica les brindaba, los artistas de la segunda mitad del siglo XVI se limitaron, en su gran mayoría, a imitar, o sencillamente a copiar lo que los clásicos -del mundo antiguo y del siglo XVI- les habían enseñado, prescindiendo, si llegaba el caso, del mensaje iconológico, que quedaba convertido en un pretexto superficial, meramente formal, para desarrollar todo tipo de y alardes de virtuosismo técnico, o de refinamiento. Las obras de arte pasaron a ser un mero "divertimento" o capricho, la más elegante y distinguida manifestación de la época.

Ante tal situación, parece lógico pensar que las representaciones mitológicas, en general, y las de los dioses marinos en concreto, tuviesen gran éxito en la Italia de la segunda mitad del siglo XVI. De un lado, sus imágenes servían plenamente al capricho y a la fantasía de los artistas, dada su variedad y las amplias posibilidades que brindaban a la "invención" intrascendente de éstos, o a su lucimiento personal, y de otro, porque en ellas latía todavía ese ansiado Ideal de libertad, de belleza y de "humanismo" que los hombres, ahora angustiados, no se resignaban a perder.

Todas las artes evidencian la fascinación que los míticos dioses marinos ejercieron sobre los artistas de la segunda mitad del siglo XVI, pero, su desenvolvimiento iconográfico brilló, especialmente, en la pintura, escultura (fuentes monumentales de embellecimiento urbanístico) y en las artes suntuarias (en muchas de sus modalidades), hecho que subraya, el carácter intrínseco de capricho o de pertenencia a la "élite" de las obras de este tipo, y que pone de manifiesto el valor ornamental del cortejo o "thíasos" del dios del mar, cuya representación se hacía muy apta para rellenar diferentes marcos espaciales.

La ideología trentina desaconsejaba el uso de la mitología, al menos en lugares públicos, donde el pueblo pudiera acceder libremente. Este hecho está en flagrante contradicción con la realidad artística, ya que las imágenes de "los dioses de los gentiles" sirvieron, en muchos casos, para embellecer lugares de corriente paseo, como demuestran las fuentes urbanísticas presididas por el clásico dios de los mares. Si en la "Fontana del Aqua Felice", erigida en Roma bajo los auspicios de Sixto V, la figura bíblica (Moisés) sustituyó, excepcionalmente, a la divinidad pagana, Neptuno recobraría su antigua advocación como dios de las fuentes y manantiales (6), y sería, en la segunda mitad del siglo, el personaje mítico más utilizado para la decoración escultórica de este tipo de monumentos.

Neptuno fue considerado, con frecuencia, por los artistas del siglo XVI, como la personificación del elemento acuático, aunque en ocasiones alguna deidad

femenina clásica (Galatea o Anfítrite, especialmente) podía ocupar tal función; en determinadas circunstancias, la efigie del dios del mar era el "emblema" del dominio marino, de la victoria naval, y de la riqueza que ésta procuraba a las ciudades o individuos que la conseguían; con ello, las ciudades se podían autoproclamar "reinas de los mares", y los individuos podían optar a ser representados por sus pintores "bajo el aspecto de Neptuno". Los "Triunfos de Neptuno" o de Tetis fueron también motivo del más extravagante divertimento cortesano, en medio de alegres y bulliciosas mascaradas. Finalmente, Neptuno era uno de los principales dioses antiguos, y su presencia era casi obligada en las escenas referidas al Olimpo helénico o a las importantes gestas marinas de los romanos, aunque, en alguna ocasión, prestara su altivo gesto y su tridente al rostro de un personaje conocido.

Neptuno recobró, en parte, su antigua majestad, y los atributos iconográficos que le habían otorgado los artistas clásicos, el tridente y el delfín, ausentes en muchas de las representaciones medievales. A su lado, para insistir en la soberanía del dios, reaparecieron, también, las figuras míticas que integraron su antiguo "thíasos", su cortejo triunfal de nereidas, tritones, ictiocentauros, delfines y otros seres marinos, cuya iconografía es el resultado del paso de los siglos, en unas ocasiones respetuosa con los modelos clásicos, y en otras imaginativa y un tanto alejada de los mismos. Escila, Caribdis, las sirenas y otros tantos símbolos parlantes de los "peligros del mar" fueron, asimismo, objeto de representación por parte de los artistas de la Italia manierista, especialmente en la región de Campania, donde el peso específico de la tradición local se dejó sentir de forma muy acusada. La miniatura, los dibujos y los grabados, es decir, aquellas facetas que hoy englobaríamos bajo el epígrafe de "Artes gráficas", fueron, una vez más, importantes vehículos de difusión de la iconografía clásica (entre la que sobresale la de los dioses marinos) en los primeros decenios del siglo. Estas artes fueron secundadas por las escasas pero importantísimas representaciones pictóricas del "Clasicismo", y más tarde por las más abundantes y menos inspiradas composiciones manieristas. Pero, serían la escultura monumental y

las artes suntuarias y decorativas, los terrenos más abonados para el fecundo desarrollo de la mitología clásica del mar, cuyos seres aparecen, en tales disciplinas artísticas, por doquier.

3. Los dioses marinos en las "Artes Gráficas" italianas del siglo XVI.

En los primeros años del siglo, los dioses del mar siguieron siendo motivo habitual en las decoraciones de los códices lujosamente miniados; no existe corte alguno entre las últimas manifestaciones de la centuria precedente y las obras con las que se inicia el siglo XVI, como demuestra, por ejemplo el soberbio "Diploma de los Duques de Ferrara", (Milán, Biblioteca Trivulziana (Cod, 1440) (7), obra perteneciente a la escuela de Ferrara de época avanzada. En la primorosa orla decorativa del folio I los seres fantásticos, mitad marinos mitad humanos y con ramificaciones vegetales son, como ya venía siendo habitual, los portadores de escudos y emblemas heráldicos.

A los ejemplares de libros anclados en las tradiciones decorativas precedentes hay que sumar, en los años sucesivos, los diseños que muestran algunos ejemplares lujosos de la escuela véneta, que, siguiendo el estilo de Mantegna, inician el "Clasicismo" propiamente dicho. Entre ellas hemos seleccionado una página del "Cancionero" y "Triunfos" de Francesco Petrarca (Milán, Biblioteca Trivulziana) (lám. IV, III, 1), cuya decoración no ocupa ya una orla marginal, sino una cartela ubicada en la parte inferior del poema. En ella, Baco y Ariadna, acompañados por un cortejo triunfal de seres marinos (tritones, ictiocentauros e hipocampos), son conducidos a través del mar en el interior de una embarcación.

Los historiadores del arte solían atribuir a Boticelli, el bellissimo diseño que orna un manuscrito de Poemas de la Biblioteca Laurenziana (f.IV,III,1), seguramente por la notable influencia del "Nacimiento de Venus" (lám.IV,II,12) en la figuración que ahora nos ocupa. Sin embargo, la fecha de 1509, que se

encuentra sobre uno de los folios de este manuscrito, ha puesto en entredicho tal atribución. El dibujo, de extremo refinamiento es, sin duda, florentino, pero, por el momento, no conocemos con seguridad el nombre del artista que lo realizó.

Bajo el poema manuscrito aparece representado Neptuno, montado en un carro tirado por dos caballos marinos y blandiendo su tridente, que persigue a Venus, cuya concha ha arribado ya a la orilla, donde la que la diosa del amor posa su planta. Ambas deidades, inspiradas en el arte clásico, son, en cambio, brillantes exteriorizaciones del neoplatonismo imperante en la Florencia del siglo XV, todavía vivo en algunas manifestaciones de la centuria siguiente, dado su refinamiento y su delicadeza suprema.

La Biblioteca Laurenziana posee, asimismo, una interesante ilustración de la Divina Comedia de Dante que precede a los escritos del Borghini, relativos al viaje de Dante y sus comendadores, para la que Giovanni Stradano (Jan van der Straet) y otros autores realizaron un espléndido conjunto de 56 diseños. En uno de ellos, Américo Vespucio, próximo a las resplandecientes costas de América, aparece, de pie, en su nave, rodeado de figuras alegóricas (f.IV,III,2). Desde el punto de vista iconográfico, la pareja de pobladores del Océano es realmente sorprendente, dada la extraña yuxtaposición de atributos que presentan: uno de ellos es un ser femenino, de cuerpo humano y sendas extremidades ictioformes, rematadas por formas dragónicas, que porta en sus manos (una de ellas desdoblada) respectivas mazas, y cuya cabeza se adorna con un llamativo plumaje de pavo real, mientras que la otra figura -que aferra el torso y la mano de un ser indeterminado- es un anciano provisto de orejas y barba de chivo, cuerpo humano y dos extremidades pisciformes de sinuosa ondulación. Resulta difícil precisar el significado de estas dos insólitas representaciones, que pudieran ser, dado lo insólito de su iconografía, los habitantes del mar de las lejanas y desconocidas tierras de América, similares y distintos al mismo tiempo, de aquellos congéneres que poblaron los mares de los antiguos griegos y romanos.

Entre las ilustraciones grabadas de libros que se pueden calificar como "clásicas" por excelencia destaquemos una de ellas realizada por Marcantonio Raimondi, hacia 1515-16 (Biblioteca Vaticana, Real Gabinete de Estampas, V,4, n. 150) , cuyo tema central presenta a Neptuno aplacando la tempestad (f.IV,III,3). Según señaló Delaborde (8), parece que este grabado estuvo preparado como frontispicio para una edición ilustrada de la Eneida, que no llegó a ver la luz.

La estampa muestra una composición ordenada, compuesta por nueve viñetas ilustradas que enmarcan la escena principal, todas ellas referidas a las hazañas narradas por Virgilio en la Eneida, especialmente a un pasaje del libro I que inspiró la escena principal. En ella, el dios del mar, pleno de vigor y energía, conduce las riendas de sus caballos marinos, blande el tridente con la mano derecha, y ordena a los vientos -personificados como pequeñas cabecitas, entre las nubes- que cesen su impetuoso soplo.

Un grabado correspondiente a los agrupados en "Le imprese illustri" de Ruscelli (1560) (9) muestra una escena de navío con las dos llamas o estrellas refulgentes en el mástil, como símbolo de Cástor y Pólux, los Dióscuros, que más tarde serían llamados en Francia "los santos Elmos de la religión católica" (10), ya que, como es sabido, su presencia era tranquilizadora para los marineros, después de una tempestad (f.IV,III,4). El barco, con las dos estrellas en lo alto, está enmarcado lateralmente por las imágenes de Neptuno (con tridente y gran delfín) y Venus (acompañada por un Eros alado, mientras que en la parte baja dos elegantes caballos marinos sostienen con el extremo de sus colas un emblema heráldico. Barcos semejantes a la representación anteriormente citada, con las estrellas "protectoras" de los Dióscuros, pero sin las imágenes de Neptuno y Venus son las que presentan, por ejemplo, algunos grabados correspondiente a los "Emblemas" de Alciato (f.IV,I,7), y a la "Cena de le ceneri", de Giordano Bruno (1584) (f. IV,III,5).

No podemos prescindir, en este apartado, de fijar nuestra mirada, aunque sea brevemente, en uno de los dibujos de Leonardo da Vinci (1452-1519), que se conserva actualmente en la Biblioteca Real del Castillo de Windsor, y que representa a Neptuno con sus caballos marinos (f. IV,III,6). El Neptuno de Leonardo, citado por Vasari en sus "Vitae" (11) es, como la práctica totalidad de las obras de este genial artista, insuperable, único en su vigor plástico, conseguido apenas con unos pocos trazos, desiguales y enormemente dinámicos.

Los dibujos fueron, para Leonardo, una auténtica necesidad de adiestramiento; su "ojo" se convertiría, gracias a ellos, en algo prodigioso, capaz de plasmar a la perfección cualquier objeto, expresión, o actitud. Fue, asimismo, con sus dibujos donde primero adquirió el artista una notable fluidez compositiva, dotándoles de una técnica muy original, a base de trazos enérgicos y apasionados, que le permitían captar el movimiento, por muy complejo que éste fuera, de una manera espontánea, libre de todo artificio.

El dibujo de Neptuno demuestra, como otros tantos del artista, la preocupación de éste por los procesos de génesis, comienzo, y desarrollo del movimiento, verdadera obsesión que se convertiría, en ocasiones, en el legítimo protagonista del diseño. Y ¿qué tema mejor para expresar el movimiento que la imagen del dios del mar o del elemento marino? ¿no es el mar la personificación misma del movimiento, de todo lo que fluye, de lo que se escapa? ¿no es el símbolo de lo cambiante?... Así lo entendió el artista; un rápido vistazo a este croquis nos confirma que Leonardo, con la airada figura de Neptuno y sus cuatro hermosos corceles de mar, procuró expresar la furia de las olas, en su veloz andadura, en definitiva, toda su potencia...

Según las palabras del propio artista, extraídas de su "Tratado de Pintura" (1498), "la figura más loable es aquella que por su acción expresa la pasión que la anima". Y Neptuno, con la energía contenida de unos musculosos brazos que empuñan, respectivamente, las riendas de los hipocampos y su tridente, es un

personaje lleno de pasión, que, sin duda, expresa prodigiosamente, la fuerza de su reino marino. Del mismo "Tratado de Pintura" hemos elegido unas palabras que se pueden aplicar al Neptuno como "un hombre airado", que debe ser representado con "...los cabellos encrespados, las cejas bajas y fruncidas, los dientes apretados y las comisuras de la boca arqueadas..." En cuanto a los caballos, aunque animales de fábula, también son la confirmación de algunas frases célebres del maestro: "Cuando representes...algún donoso animal, recuerda que has de rehuir todo aspecto leñoso, esto es: que se muevan con tal equilibrio y balanceo que no parezcan un trozo de madera. A quienes pretendas fingir fuertes, no los hagas tales, sino en el girar de su cabeza". En estos, la sensación de balanceo es fácil, "perfecta", y el giro de sus cabezas - muy marcado en los dos de la derecha- es, realmente expresivo. Es precisamente el balanceo ascendente de los caballos, el pretexto que nos invita a mirar a lo alto, hasta la mano de Neptuno, y que origina en nuestra comprensión una forma cerrada, piramidal, clásica... El eje vertical de la misma, que concede la estabilidad al conjunto es el cuerpo del dios, cuya postura señala, al mismo tiempo, un rotundo giro sobre sí mismo.

Varias estampas dibujadas al lápiz y aguada por Giulio Romano (12), cuyos motivos decorativos son personajes marinos, corroboran la personal y refinada concepción de la Antigüedad de este artista. De ellas destacamos, en primer lugar, la que aparecía con el título de "Neptuno sobre el carro marino", (Dijon, Museo de Bellas Artes CA 807) (lám. IV,III,2) realizada tal vez hacia 1537 por sus semejanzas estilísticas con los "Césares" del Palacio Ducal. Una venera impulsada por una rueda de palas y conducida por cuatro corceles marinos, sirve de carro a un juvenil Neptuno, en actitud de clavar su tridente en el mar; desde el fondo se acerca para recibir al dios un alegre "thíasos" de nereidas y tritones, mientras que una nube del celaje sirve de morada a las personificaciones de Júpiter y Juno.

Los dioses marinos son los invitados a las nupcias de Tetis y Peleo, celebradas en el mar, en otro de los dibujos del artista que se conserva en la

Biblioteca Albertina de Viena (inv. 14191 R99) (lám.IV,III,3), que se puede fechar en torno al 1531. Los desposados, unidos por sus miradas y por un abrazo, cabalgan a la grupa de un hermoso hipocampo, tirado por un poderoso tritón que sostiene con su mano el tridente (convertido en símbolo del mar). Alrededor de los recién casados, coronados e iluminados por Himeneo, se desarrolla todo un cortejo triunfal, en el que hermosas nereidas, tritones, caballos marinos e ictiocentauros celebran con júbilo el matrimonio de la nereida, haciendo sonar sus caracolas y sus liras, y ofreciendo como regalo cuernos repletos de frutos. La increíble fuerza inventiva del artista se plasma en un "recipiente con remolino de agua" (Chasworth, inv. 104) (lám. IV,III,4), donde se puede contemplar una de las más sugerentes y atractivas representaciones del antiguo Océano, de cuya expresiva máscara, situada en el centro, surge el remolino de agua, plagado de peces de diversas especies, rebosante de vida y de movimiento.

Algunas estampas, del mismo Giulio Romano, conservadas en el Museo Británico de Londres, fueron concebidas como diseños de piezas decorativas muy lujosas, como por ejemplo una lámpara con picos en forma de cabezas de delfines y cuyo pie está soportado por tritones niños (f.IV,III,7). Lo intrincado y al tiempo simple de su diseño lo hacen, realmente atractivo: las tres figuras de tritones, conforman, desde sus diferentes posturas y actitudes, un todo unitario, que se confunde, al fin, cuando se trenzan sus colas pisciformes -de remate foliáceo- en la zona inferior de la peana. La iconografía de estos tritones infantiles no muestra ningún elemento chocante o novedoso con respecto de sus prototipos antiguos, residiendo la originalidad de la obra en la disposición de las figuras, y en la complicación de sus extremidades. A la misma serie de estampas pertenece otra no menos delicada expresión del fabuloso ingenio de Giulio Romano, un salero en forma de venera cuya base está formada por un monstruo marino de cabeza leonina (f.IV,III,8). El patrón iconográfico le vino proporcionado, también en esta ocasión, por pinturas y mosaicos antiguos, pero el resultado de su inspiración es, nuevamente, muy particular.

La exquisita fantasía y originalidad del artista se vuelve a apreciar en otro de estos dibujos en el que se ha representado un vaso de escasa profundidad y asa formada por un tritón-niño (f. IV, III,9). El joven anguípodo, dotado de dos extremidades pisciformes de remate tripétalo, aparece en actitud de levantar el vaso, pretexto que ha dado pie al artista para el desarrollo de su musculatura (que nada tiene que ver con la de una anatomía infantil), y para formar la brusca curvatura de su dorso, que origina, de este modo, el asa del vaso propiamente dicha.

Perseo desarmado y el origen del coral es el tema de otro de los dibujos de Giulio Romano conservados en el Museo Británico (f. IV,III,10), diseño que fue retomado y modificado por Rubens. Después de haber matado al monstruo, Perseo se quita las maravillosas sandalias regaladas por Hermes, mientras que las ninfas marinas se entretienen en fabricar coral con los despojos de la cabellera de Medusa (13). La Gorgona es un terrible monstruo cuyo cuerpo yace exánime al lado del héroe, y su cabeza cercenada se ha situado próxima a las ninfas del mar; son éstas bellísimas doncellas de extremidades pisciformes, y, por tanto, una contaminación iconográfica entre las nereidas (bellas) y las tritonisas (colas pisciformes) antiguas, si bien ambos atributos eran válidos, igualmente para las "sirenas", hecho que no deja de ser una confusión, aunque lógica en el siglo XVI.

Otros artistas-grabadores utilizaron la iconografía de los dioses del mar a la hora de realizar sus estampas. Entre ellos destacan Marcantonio Raimondi o Giorgio Ghisi, en cuyas estampas está muy presente la influencia de Rafael, realizó varios diseños grabados con temática de la mitología del mar, inspirados en dibujos de Perin del Vaga. De ellos destaca el llamado "Neptuno sobre las ondas" del Gabinete de Estampas de la Pinacoteca Nacional de Bolonia (f.IV,III,11), donde el musculoso dios marino aparece erguido sobre una concha, sosteniendo su tridente con una mano, la cola de un caballo con la otra, y flanqueado por dos hipocampos, mientras que un abultado paño flotante enmarca su figura. Otro ejemplar, del mismo autor, y perteneciente al citado museo de

Bolonia, muestra al dios sentado en un trono, que hace sonar una torsa caracola marina, mientras que un tritón sostiene su tridente y otro espécimen marino anciano, nada a su alrededor (f.IV,III,12).

A Bartolomeo Biscaino se debe un aguafuerte en el que se ha representado a Galatea, sentada en una concha, y con un paño flotante ondeando tras de sí, representación que deriva de la Galatea de la Villa Farnesina, de Rafael, a la que aludiremos en las páginas siguientes. Varias figuras sirven de cortejo a la hermosa nereida, cuyo carro avanza tirado por el dios Palemón, tratado como un infante de extremidades pisciformes, y empujado por tres tritones de variada iconografía (uno de aspecto juvenil cuyas piernas se han convertido, desde las rodillas, en anguipédas; otro, ya anciano, dotado con una abundante cabellera de plantas acuáticas, y finalmente, uno cuyo pelo ha sido sustituido por coral, que hace sonar su caracola.

La diosa Venus recostada sobre un delfín y acompañada por Cupido que porta una antorcha encendida, navega por el mar ondeando su manto flotante en un delicioso grabado atribuido a Agostino Veneziano (f. IV,III,13). No menos atractiva es la representación de la diosa, asimismo acompañada por Cupido, que fue grabada por Marco Dente (f. IV,III,14), y que, en esta ocasión, monta a la grupa de un feroz león marino, mientras que su caprichoso infante, cabalga sobre un delfín (?) cuyas riendas conduce, mientras empuña con su mano diestra alzada la flecha que le identifica.

P er la candida tunica di ueste
 Leburne membra tue p' capite badi
 Le lenti uetri dal pie' scialzo p'prie
 P er la nati ombrosa sua tullez tasta di
 Et tu beile arie qle' se fusti d'oru
 Parresti etia' ha' in uero di badi
 N impha' ricorda to uoti qual fero
 Contati dalle ori gite co' uerme
 Casuna' mimpia' p' uerme co' fero
 P er la uerbo rapido uerme
 Momen l'armonia alpa fero m'olle
 Tanco elato a'li uerelli l'armonia p'ome
 E fauni p' honore del lon du
 Casim Satiro uerme ad gl' co' fero
 Tanco delle frondi il mimeru
 P an d'et alhora uerelli uerelli alueto —

D iua m'linggto m'ar' crata
 Fusti tu causa al Seculo p'prie
 Dime' e' l'armonia m'ar' d'ar' m'ar'



f.IV,III,1. Manuscrito ilustrado. Poemas.
 Principios del S.XVI. Neptun arrastrado
 en su concha y Venus marina. Milán,
 Biblioteca Laureniana.



f.IV,III,2. Manuscrito ilustrado. Dante,
Divina Comedia. Diseños de Giovanni
Stradano y otros. S.XVI. América.



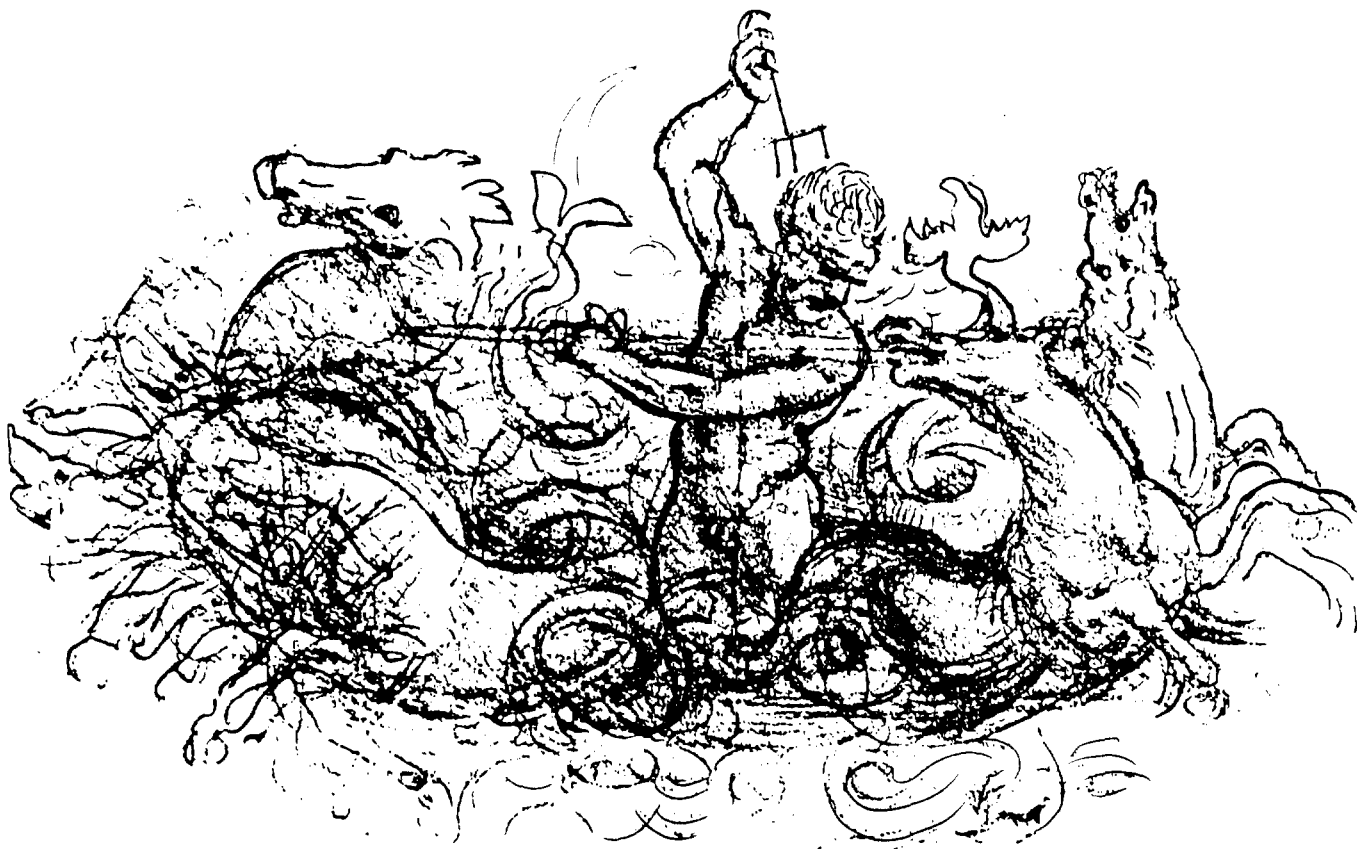
f.IV,III,3. Grabado. Marcantonio Raimondi. Neptuno calmando la tempestad. Gabinete de Estampas de la Biblioteca Vaticana.



f.IV,III,4. Grabado. Ruscelli, Le Imprese Illustri, 1560. Neptuno y Venus.



f.IV,III,5. Grabado. Giordano Bruno, "Cena de le Ceneri". 1584. Fuego de S. Telmo.



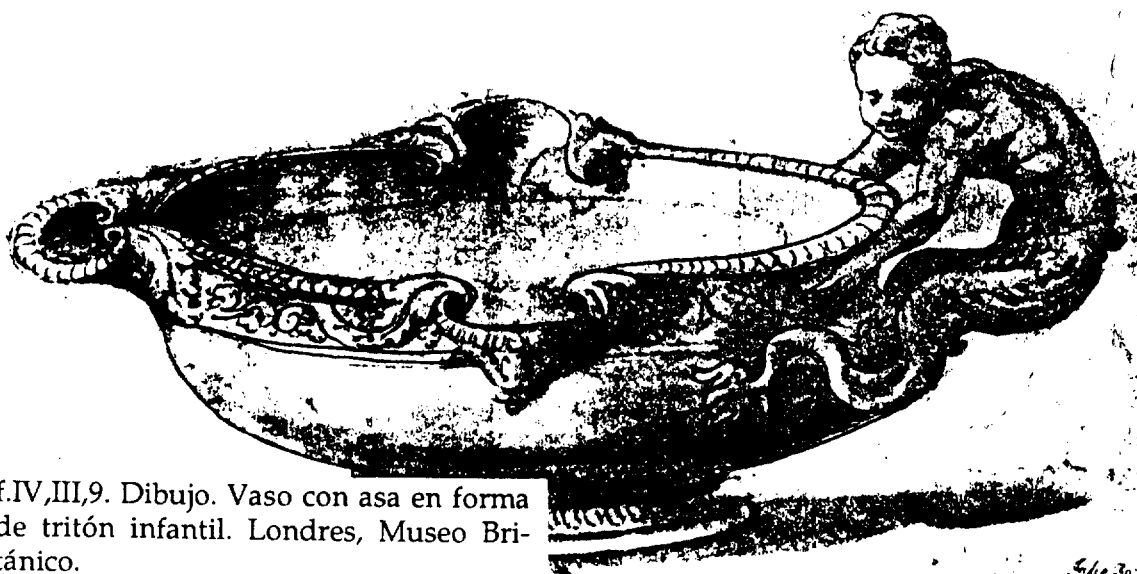
f.IV,III,6. Dibujo. Leonardo da Vinci. Neptuno. Biblioteca Real del Castillo de Windsor.



f.IV,III,7. Dibujo. Giulio Romano. Lámpara sostenida por tritones infantiles. Londres, Museo Británico.



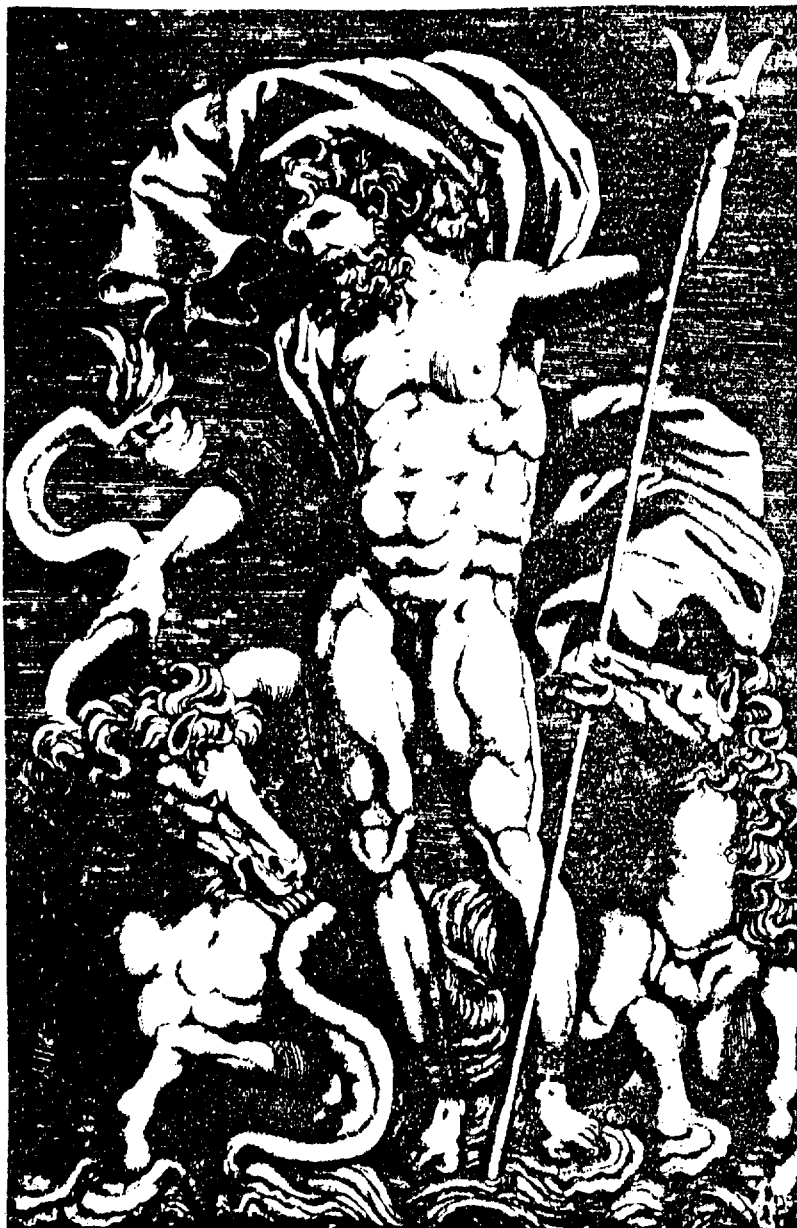
f.IV,III,8. Dibujo. Giulio Romano. Salero.
Londres, Museo Británico.



f.IV,III,9. Dibujo. Vaso con asa en forma
de tritón infantil. Londres, Museo Bri-
tánico.



f.IV,III,10. Dibujo. Giulio Romano. Perseo
desarmado y el origen del coral. Lon-
dres, Museo Británico.



f.IV,III,11. Grabado. Giorgio Ghisi. Neptuno sobre las ondas. Gabinete de Estampas de la Pinacoteca Nacional de Bolo-
nia.



f.IV,III,12. Grabado.Giorgio Ghisi. Neptuno, Museo de Bolonia.



f.IV,III,13. Grabado. Agostino Veneziano. S.XVI. Venus y Cupido.



f.IV,III,14. Grabado. Marco Dente. S.XVI.
Venus sobre león marino acompañada
por Cupido.

4. Las deidades clásicas del mar en la pintura del Cinquecentto .

Alcanzados todos los presupuestos teórico-formales perseguidos por los artistas del siglo XV, los pintores consiguieron definitivamente el Ideal clásico buscado por los neoplatónicos florentinos. El esperado "milagro" se obró durante los primeros veinte años del Cinquecentto, cuando los pintores plasmaron en sus obras una visión serena y plenamente consciente de la Antigüedad. La cuna del clasicismo fue Florencia, donde coincidieron, momentáneamente, los tres grandes titanes de la pintura del primer tercio del siglo: Leonardo, Miguel Angel y Rafael; sin embargo, Roma sería la ciudad donde los creadores lograrían alcanzar la cumbre de su arte, a instancias de unos pontífices cuya máxima aspiración era devolver a la ciudad el esplendor de la antigua ciudad Imperial.

Leonardo había intuído la verdadera senda estilística a seguir ya en el último cuarto del siglo XV, y en su "Tratado" (aunque no menos en su propia producción pictórica) proclamó, con profusión de argumentos, la superioridad de la pintura sobre las obras artes, especialmente por la capacidad de ésta para penetrar en las emociones del alma humana, en la reflexión intelectual o por la posibilidad de recrear la naturaleza circundante. Leonardo fue el profeta del Clasicismo, y su más temprano portavoz; sin embargo, Rafael y Miguel Angel fueron los encargados de materializar para el Papado ese sueño clásico, agigantándolo, en los sucesivos encargos costeados por la Curia.

Junto a Roma, comenzaba asimismo a surgir, en tiempos de Julio II, otra escuela pictórica, la Veneciana, considerada, asimismo, como auténtico crisol del clasicismo. Giorgione, influido por Leonardo, fue el heraldo de la escuela de Venecia, de la que Tiziano sería la figura más importante, y también la que haría perdurar su pletórico y luminoso clasicismo a lo largo de un dilatado período de tiempo.

La belleza se agotó pronto; ya las últimas obras de Rafael evidencian una más acentuada propensión al empleo del claroscuro, así como a las posiciones inestables, al recurso de actitudes dramáticas, o gestos complicados, inequívocos signos de las primicias de lo que sería, el manierismo pictórico, de la ruptura con el clasicismo; el manierismo inició también su recorrido en la ciudad de Florencia con los seguidores de Rafael, Leonardo y Miguel Angel, imitadores de sus fórmulas, de su "manera" pictórica, a la que terminaron por vaciar del contenido que a tan altas cotas la había llevado. El surco abierto por los protomanieristas florentinos fue secundado, primero, por los artistas romanos, entre los que destacan Perino del Vaga, Giulio Romano, o Sebastiano del Piombo, a los que se sumaron los más señeros artistas de Parma, como son el Corregio, o el Parmigianino.

Miguel Angel, con su extraordinaria longevidad y poderosa capacidad de creación, influiría en todo el arte que se produjo en la segunda mitad del siglo XVI, en la época que se denomina, convencionalmente, manierismo maduro, y aún en épocas posteriores. Su autoridad se puede detectar en todos los artistas de Roma, entre ellos, Salviati, Volterra, Vasari, y otros. En Venecia, la obra de Tiziano, según opiniones, experimentó también un acercamiento hacia el manierismo, aunque su signo fuera diferente al de los pintores romanos, siendo sus más preclaros exponentes Tintoretto y Veronés.

Este ambiente pictórico que hemos esbozado brevemente sirvió de escenario para la puesta en escena de numerosas obras de asunto mitológico, en las que se revivía, de un modo muy auténtico, con intensidad -por lo menos en las dos primeras décadas del siglo-, el mundo de la Antigüedad, con sus Ideales de pensamiento y de belleza. Rafael (14) recreó a la perfección ese mundo ideal habitado por figuras nobles, sobrehumanas por su gracia, dispuestas en composiciones plenas de equilibrio, y vinculadas entre sí mediante un complejo juego de miradas y gestos.

La decoración al fresco de la Villa Farnesina (15) es buena muestra de la capacidad de Rafael como artista plenamente consagrado. La iconografía (16) que se desenvuelve a través de sus muros está tomada del mundo de la Antigüedad, y recreada por la sabia mano del maestro de Urbino, sirvió de decorado idóneo para el sosiego de uno de los hombres más influyentes del momento, Agostino Chigi, banquero adinerado, pero ante todo, un humanista a quien se ha calificado de astrólogo en varias ocasiones (17).

El "Triunfo de Galatea" (lám. IV,III,5), una de las composiciones más famosas de Rafael, fue ejecutado en 1511, evocando la poesía de Teócrito y Ovidio, acaso por influencia de los escritos de Poliziano, junto con otros temas relativos a la Historia de Psiquis y Cupido (inspirada en el Asno de Oro de Apuleyo), para decorar las salas de la planta baja de la mansión de los Chigi. La llamada "Sala de la Galatea" es un conjunto concebido con gran sabiduría, tal vez como un horóscopo individual de Agostino Chigi (18); en él, la célebre nereida de las aguas sicilianas, representaba a uno de los elementos primordiales del Universo, el Agua.

Sobre las olas, erguida en un carro en forma de venera, avanza triunfal Galatea, acompañada por un alegre "thíasos" de hermosas nereidas, ruidosos tritones, impetuosos ictiocentauros, caballos marinos y amercillos juguetones que disparan sus dardos desde el cielo; su carro se desliza veloz en las aguas, tirado por una pareja de delfines, guiados por Palemón (19). Sus rasgos y su cuerpo son bellísimos (20), blancos como su nombre, en contraste con la intensidad del "rojo pompeyano" de su manto movido por la brisa del mar, y con sus cabellos, también impulsados por el viento.

Rafael se inspiró en los sarcófagos romanos cuyo asunto era el "thíasos" marino, derivados de las composiciones pictóricas, pero el carácter del conjunto, es muy diferente del de aquellos, por la plenitud de su modelado y porque, como ha señalado Keneth Clark (21), Rafael supo aplicar todos los preceptos de la

geometría renacentista: "...La cabeza de Galatea es el vértice de un triángulo, la mitad superior del espacio está en relación con la mitad inferior, mediante la sección áurea, y las dos están unidas por medio de círculos secantes. De esta manera Galatea abandona el reino de la narración y el esparcimiento, al que pertenece normalmente la decoración, y entra en el de la filosofía."

El "Triunfo de Galatea" es, sin duda, una de las obras más inspiradas de todas las que recrearon las fábulas paganas, una lección de la Antigüedad, el propio "Triunfo" de ésta, que fue aprehendida a la perfección, matizada, y acaso superada, por la sensibilidad, el genio y los pinceles de uno de los grandes pintores de todos los tiempos. El impacto de la obra fue enorme, y sería ejemplo obligado de todos los artistas que, en lo sucesivo, trataran temas afines a éste, empezando por algunos de sus contemporáneos, secundados por los frescos de Vasari y Gherardi del Palazzo Vecchio de Florencia, de los que trataremos a continuación, llegaría a difundirse por toda Europa mediante una serie de grabados que "desdoblaron" la imagen de la Apoteosis de la ninfa marina (22).

Asimismo, su influencia se dejó sentir en la más erudita literatura de los años subsiguientes, como testimonia el colosal poema de la "Fábula de Polifemo y Galatea", de Góngora (23) con cuyos versos queremos poner punto final a este acercamiento al "Triunfo de Galatea" de la Villa Farnesina, que como se ha señalado, es también, un "Triunfo de la Antigüedad":

*"¡Oh, bella Galatea, más suave
que los claveles que tronchó la Aurora,
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora".*

Rafael trabajó, durante el año 1537 en la decoración de la Logia de Psiquis en la Villa de Agostino Chigi, obra que quedó concluida, según documentos, en ese mismo año. La concepción del conjunto decorativo es unitaria y responde a

un programa intelectual y alegórico que debió de ser ideado por algún erudito del círculo de Agostino Chigi: Ariosto, Castiglione, Veroaldo, Aretino... El tema se inspira en la fábula del Asno de Oro de Apuleyo, publicado en Roma en el año 1500 (24). Rafael debió de dibujar todo el boceto, y definirlo estilísticamente, aunque, como es lógico, en la ejecución participaron sus ayudantes: Penni, Giulio Romano, Raffaellino del Colle y otros. Entre los temas se representaron "La Asamblea de los dioses" y "El convite de los dioses", y en ambas aparecen los dioses del mar. En la "Asamblea" Neptuno, es un dios de aspecto muy semejante al de su hermano Júpiter, al lado del cual se encuentra, y en el "Convite", aparece junto a su esposa Anfítrite, situados junto a Plutón y Proserpina y Hércules y Hebe (25). Ambas escenas fueron copiadas al óleo sobre lienzo en el siglo XVIII por el pintor zaragozano Pablo Pernicharo -pensionado en Roma por Felipe V-, y dichas copias, de pequeño formato, se conservan en la actualidad en los palacios de Riofrío ("Convite") y de La Granja ("Asamblea") (láms. IV,III,6 y IV,III,7).

El tema de Galatea sobre un delfín, de pretensiones mucho más modestas que la gran decoración de Rafael, fue abordado, asimismo, por el pintor y grabador Jacopo de Barbari (1440/50-1516), en un óleo sobre tabla que se conserva actualmente en la Galería de Dresde (26), y que se puede fechar hacia el año 1514. Garofalo (27), adscrito a la escuela ferraresa, recurrió, en varias ocasiones, a la temática mitológica; hacia 1512 realizó una pintura sobre tabla, de acento netamente clásico, con la representación de "Atenea y Posidón", que fue pintada para el Palacio de Ferrara y se conserva hoy en la Galería de Módena (f. IV,III,15). Las dos divinidades, en primer plano, se disponen a disputarse la soberanía de Atenas, como lo hicieran en la Antigüedad; La figura del dios del mar, identificado por su tridente y su delfín, responde, fielmente, a la tradición iconográfica que le precedió, pero, en cambio, Atenea, dotada de lanza, es una doncella que poco tiene que ver con la antigua divinidad, al haber perdido buena parte de su antigua majestad y su carácter de diosa guerrera.

La "Santa Catalina sepultada por dos ángeles" de Bernardino Luini (28) (Milán, Pinacoteca Brera) (lám. IV,III,8) refleja un hecho que ya hemos adelantado en las líneas precedentes: que los artistas de principios del siglo XVI conocieron los sarcófagos romanos con temática del "thíasos" marino, y que, en ocasiones, se sirvieron de ella como motivo ornamental de sus composiciones; ya hemos visto cómo Rafael llevó el tema a una altura incomparable. En la citada composición religiosa de Luini dos ángeles están depositando el cuerpo de la santa en un sarcófago, en cuyo frente dos seres anguipedos, dos ictiocentauresas, afrontadas entre sí, sostienen un clipeo central con inscripciones.

La decoración de la bóveda de la "Sala de Constantino" (1517-1524) (Vaticano, apartamentos papales), realizada al fresco por uno de los discípulos de Sebastiano del Piombo, Tommaso Siciliano, tiene como tema principal el "Triunfo del Cristianismo sobre el paganismo". Un ídolo de mármol yace, hecho pedazos frente a un crucifijo bronceo, en el suelo de una habitación de ricos paramentos. Enmarcando esta escena, se despliegan toda una serie de figuras alegóricas, entre ellas varios dioses paganos, que ocupan, en ambos lados, la caída de la bóveda. En uno de los triángulos originados entre los frontones de los lunetos, Atenea concede la Victoria a una figura femenina (personificación de la región de Campania?), y Neptuno la abundancia. El dios del mar, o la personificación del agua, ha sido concebido como una fusión iconográfica en la que participan atributos de Neptuno y de Océano: posee rasgos y atributos propios del Océano (edad avanzada, cuerno de la abundancia repleto, va acompañado por el "Ketos" marino y vuelca el cántaro manante de su caudal), a los que se ha añadido el tridente de Posidón-Neptuno, tal vez para clarificar su identificación.

La mitología clásica del mar fue, en la segunda mitad del siglo XVI, un asunto tratado con frecuencia por los pintores y decoradores, hasta el punto que se podría afirmar que se había convertido en un tópico. Los muros y bóvedas de palacios y villas señoriales se cubrieron, por completo, con pinturas, entre las que

fueron muy frecuentes las alegorías de los elementos, y con ellas la del Agua (representada por Neptuno o Galatea) y otras escenas en las que aparecen los dioses del mar.

El "Palazzo del Te" (1525-1535), (en el Prado del Te, a las afueras de Mantua) fue construido y decorado por Giulio Romano para Federico II Gonzaga, quien deseaba transformar una remonta de caballos en una villa de recreo que le sirviese como ambiente propicio para la celebración de fiestas cortesanas. El artista, recomendado al Marqués de Mantua por su embajador en Roma, Baltasar de Castiglione, desarrolló un amplio programa iconográfico a lo largo de diversas salas de este palacete de recreo; entre ellas la "Sala de los Vientos", la "Sala de los Gigantes" y la "Sala de Psique", consideradas como las estancias más importantes del conjunto, cuentan con respectivas imágenes del dios Neptuno.

La "Sala de los Vientos" estaba finalizada en el año 1530, fecha en la que Carlos V visitó Mantua y quedó admirado por las pinturas que la decoraban. Gombrich (29) propuso una interpretación astrológica para las figuras representadas, que en su opinión seguían las referencias del quinto libro de la "Astronomica" de Manilio y el "Matheseos Libri VIII" de Firmico Materno. El Olimpo es el centro de la composición, y, en los compartimentos contiguos a éste, aparecen efigiados los doce grandes dioses Olímpicos, rodeados por las imágenes de los meses del año, entre los cuales aparecen las correspondientes a los signos zodiacales (f. IV,III,16). La parte superior de los muros está ocupada por dieciséis medallones que representan a personajes nacidos bajo la influencia del signo zodiacal a cuyo lado se encuentran y de la constelación a la que se refiere el propio medallón; sobre ellos, soplan otras dieciséis figuras, las personificaciones de los vientos, que dieron el nombre a la estancia. Los especialistas debaten y se preguntan acerca de si la concreta disposición de cada una de las figuras pudo ser un horóscopo específico de Federico Gonzaga o si se trató de una serie de contenido didáctico, sin más, cuya finalidad era recordar las múltiples influencias

que pesan sobre el hombre, es decir, la ilustración de una teoría científica; y tal problema sigue, aún hoy, sin solución plenamente satisfactoria.

Neptuno (lám. IV,III,10) aparece representado en el interior de uno de los exágonos que rodean el Olimpo, sobre el signo de Piscis, situado entre los meses de Febrero y Marzo, que se corresponden con la imagen de "Bellua" la Ballena, según Manilio, o tal vez con alguna ilustración tomada de Filóstrato. El dios avanza raudo, sobre una venera, y su manto se agita con el viento; conduce con sus manos las riendas de su montura de caballos marinos, y a sus pies se puede distinguir la presencia de su más querido animal, el delfín.

En la "Sala de los Gigantes" del mismo palacio, el dios del Mar se encuentra en el monte Olimpo, al lado de sus iguales, hacinado con ellos; aparece con la mirada fija en el suelo y sosteniendo entre sus enérgicas manos el tridente, arma que le identifica (lám. IV,III,11). También en la llamada "Sala de Psique" se puede contemplar una poderosa imagen del dios, presente en el momento en que la personificación del alma es raptada por Céfiro (lám. IV,III,12). El dios, de ilustre barba blanca y magnífica configuración, avanza hacia adelante, casi como si quisiera salirse del cuadro a él asignado, en un potenciado escorzo, acompañado por dos blancos y vigorosos hipocampos.

Hacia el año 1560 quedaba concluida la decoración al fresco del Castillo Estense, en Ferrara, que había sido realizada por los pintores Camilo, Cesar y Sebastiano, integrantes de la familia de pintores Filippi. En la bóveda de la llamada "Sala dei Giochi", se pueden contemplar una serie de escenas diversas, todas ellas de inspiración clásica, entre las cuales, formando frisos decorativos de separación de las mismas, con intención puramente ornamental, se despliegan, con gran amplitud, escenas del "thíasos" de las divinidades marinas (láms. IV,III,13 y IV,III,14). Nereidas y tritones juveniles que las cortejan, tritones infantiles, y toda una serie, original y fantástica de los animales del mar: hipocampos, "Ketos",

cabras marinas, ciervos, dragones..., y otros seres a los que nos resulta casi imposible denominar.

Entre los más conocidos ejemplos de alegorías marinas destaca, asimismo, el fresco realizado por Vasari (30) y sus ayudantes, Gherardi y Giovanni Battista del Tasso para la decoración de la "Sala de los Elementos" del Palacio Viejo de Florencia entre 1551-1558 (lám.IV,III,15 y f. IV,III,17). El Agua, como elemento, es, también en esta ocasión, el pretexto simbólico que llevó a los artistas a desplegar una compleja y abigarrada composición manierista en la que tienen cabida todas las figuras míticas del mar conocidas en aquel tiempo.

El conjunto decorativo se centra en torno a una figura femenina, de anatomía muy varonil, que ha sido identificada con Galatea; en su condición de nereida sostiene con sus manos los extremos de un velo flotante, aunque que ha arrebatado a Venus la concha sobre la que se desplaza en el mar, del mismo modo que aparece en la magistral composición de "la Galatea" de Rafael; también ahora, Galatea es la personificación del Agua, de su complejidad y de su ambivalencia, de la navegación y de todos los dones que ésta depara. Por ello, a su alrededor se disponen, como alegre cortejo, tritones de doble extremidad anguípeda que hacen sonar sus caracolas anunciando la llegada de la diosa, ictiocentauros portadores de frutos y delfines, tritonisas cuyos cabellos son semejantes a las pinzas de los crustáceos, nereidas que portan las perlas y cuantos tesoros hay en el mar, algunas de ellas -con cabellos de coral- montando a lomos de animales de las profundidades, así como simpáticos "amorinos" que lanzan sus dardos desde el cielo, figuras tomadas directamente de la composición de Rafael.

Todo el cortejo triunfal es en honor de Galatea, una divinidad secundaria, y sin embargo, el primer plano de la composición se ha reservado para los grandes dioses del mar de los griegos, que contemplan y aprueban las manifestaciones de júbilo de los habitantes de sus dominios. A izquierda está Anfítrite, velada, como signo distintivo de su condición de esposa, figura de

cuerpo desnudo que posee un canon proporcional muy manierista, excesivamente esbelto, y, se alza, rígida como una estatua de mármol, sobre un carro tirado por dos blancos y escorzados caballos de mar, cuyas riendas sostiene con una de sus manos. Algo más a la derecha, emerge a la superficie el anciano Océano, un ser provisto de luengas barbas blancas y cabellos formados por las mojadadas algas marinas. Cerrando el extremo derecho de la composición, aparece, veloz, para contemplar el acontecimiento, Posidón, el dios supremo del mar, montado en su carro tirado por hipocampos y empuñando el tridente con su mano izquierda. Su iconografía sigue los modelos clásicos con bastante fidelidad, ya que es un hombre de edad madura, cabellos blancos y barba majestuosa, que lleva un manto movido por el viento, sobre su hombro derecho, pero su movimiento es falso, como un paso de danza, hecho que resta una buena dosis de majestad a su divina figura. En la orilla del mar, los árboles han reverdecido, y los frutos, junto con los "amores" cuelgan de sus ramas, mientras que las tres gracias aluden, igualmente, a la condición fertilizante del agua, que fecunda la tierra, en esta ocasión, en la primavera.

El "Studiolo" o "Petit Cabinet" de Francisco I, elaborado según la supervisión de Vasari entre 1570 y 1572, es uno de los ambientes más célebres del Palacio Viejo de Florencia, que puede ser considerado como una de las realizaciones ejemplares del manierismo toscano, y cuyo programa iconográfico, destinado a relatar los intereses científicos y naturalistas del comitente, parece haber sido concebido por Vincenzo Borghini. La mitología y las actividades humanas están interrelacionadas en los sucesivos paneles de los muros. Como solía ser habitual en la ideología del siglo XVI, las personificaciones de los cuatro elementos y sus propiedades fundamentales aparecen en las pinturas de la bóveda. El Agua está representada por una delicada nereida (seguramente Galatea), montada en un horrible monstruo marino de fauces abiertas, que porta en sus manos perlas y corales, los preciosos dones de las profundidades, acompañada por un delfín y un séquito de tritones (lám.IV,III,16).

Uno de los mejores exponentes del manierismo parmesano final, en el que ya se intuye el clasicismo barroco, es la decoración del "Palazzo del Giardino", en Parma, realizada por Agostino Carracci (muerto en 1601), siguiendo las directrices ideológicas de Ottavio Farnesese, que decidió su realización en el año 1561. Una de sus más célebres escenas es la que representa a Marte y Venus, acompañados por dos nereidas, séquito de la diosa Venus, que hablan entre sí y sostienen en su haber una pequeña venera con perlas (lám.IV,III,17).

A los hermanos Agostino y Anibale Carracci se debe también la decoración al fresco del Palacio Farnesio de Roma, considerada, por su carácter, como una de las primeras obras del Clasicismo Barroco, aunque su programa iconográfico responde a los presupuestos del Bajo Manierismo. Así, los dioses del mar están presentes en tan suntuosa decoración pictórica, con una personificación del agua (Galatea) en la bóveda, y la representación del desdichado idilio entre Polifemo y Galatea en uno de los lunetos superiores (lám. IV,III,18).

A pesar de que la ciudad de Venecia no tenía pasado clásico propio, los pintores venecianos se familiarizaron pronto con la temática mitológica, que desarrollaron con más naturalidad y más sensualidad que otros artistas. Tiziano, Tintoretto, y Veronés, los tres grandes pintores venecianos de la segunda mitad del siglo XVI, también se ocuparon, ocasionalmente, de la representación de las divinidades marinas, siendo sus imágenes portadores de un fuerte contenido simbólico, como veremos. Al menos dos de los grandes artistas venecianos utilizaron también sus pinceles para grandes decoraciones murales. De ellas sobresalen las pinturas de la Villa de Maser (31), realizadas hacia 1561, que suponen la culminación del período juvenil del Veronés (32), y una de las más altas cotas de la pintura italiana del siglo XVI. Los ecos del clasicismo de Rafael resuenan en sus paredes, armonizando plenamente con la severidad arquitectónica de Palladio, porque, como señaló Palluchini en su monografía sobre el pintor, "el arte veronesiano es la última gran voz del Renacimiento...".

IV. EL RENACIMIENTO

La elección de la temática alegórica y mitológica de este conjunto se debe seguramente a Daniele Barbaro, en su deseo de expresar la armonía celestial como la regente de la vida familiar. En la más importante de las estancias del edificio, la llamada "Sala del Olimpo", que es también la de más calidad en todo el ciclo pictórico de Maser, una bóveda de falsos casetones, imaginada como una arquitectura abierta al cielo, aparece presidida por la figura de la Inmortalidad o la Divina Sabiduría (en el centro), rodeada por las figuras de los más ilustres dioses clásicos: Júpiter, Marte, Apolo, Mercurio, Diana y Saturno, acompañados de sus respectivos signos zodiacales. En los cuatro pentágonos irregulares de los ángulos, el artista ha situado las personificaciones mitológicas de los cuatro elementos: Juno (el Aire), Vulcano (el fuego), Cibeles (la Tierra) y Neptuno (el Agua), que alternan con falsos camafeos con representaciones del Amor, la Fecundidad, la Abundancia, y la Fortuna (lám. IV, III,19)(33).

Neptuno ha perdido su elevada jerarquía en el Olimpo; ya no es un "primus inter pares", sino que ha quedado relegado a ser únicamente la alegoría del elemento acuático. Su aspecto es el de un hombre de avanzada edad y luengas barbas blancas, recostado en la popa de una embarcación, que sostiene en su mano el tridente como emblema de su reino, y va acompañado por un amorcillo que porta en sus manos una caracola.

Entre las decoraciones al fresco a gran escala cuyo asunto deriva de la mitología clásica del mar, destaca, asimismo una espléndida composición de Tintoretto (34) realizada para el Palacio Ducal de Venecia, donde la ciudad ha sido imaginada como la "Reina de los mares" (lám.IV,III,20), en el centro del techo de la "Sala del Senado". Se ha dudado de la autoría del maestro, que, seguramente, dio la pauta a seguir para la ejecución definitiva, realizada por alguno de sus discípulos. La personificación de Venecia, triunfante, está sentada en el cielo, junto a los dioses olímpicos, y bajo ella, dispuestos sobre la superficie acuática del globo terráqueo, los dioses míticos del mar, le rinden tributo y pleitesía, y le ofrecen sus preciados dones. La misma idea aparece en el techo de

la "Sala de las Cuatro Puertas", también en el Palacio Ducal de Venecia, donde Tintoretto representó una composición en la que "Júpiter proclama a Venecia Reina del Mar". La misma sala estaba decorada, asimismo, por dos cuadros del mismo maestro, hoy perdidos: "Venecia desposada con Neptuno que la hace Señora de los mares" y "Venecia apoyándose en el mundo", que fueron sustituidos en el siglo XVIII por lienzos de tema análogo de Giovanni Battista Tiepolo y Bambini (35).

La iconografía de las divinidades marinas fue asimismo, en no pocas ocasiones, el pretexto temático elegido en pinturas de menores dimensiones realizadas al óleo. El dios del mar de los griegos fue, en ocasiones, el símbolo del prestigio naval de los hombres, una alusión directa a su condición de auténticos "lobos de mar"; así sucede, por ejemplo, en diversas obras realizadas para el almirante genovés Andrea Doria (1466-1560), quien posiblemente impuso a los artistas la iconografía preferida para sus retratos. El primer gran retrato que conocemos del almirante lo realizó Sebastiano del Piombo en 1526; en él aparece la severa figura de Doria que señala con el dedo índice una franja esculpida por delante de él, en la cual se pueden contemplar varios objetos navales: la proa de un trirreme, un astrolabio, un ancla, un remo y un timón, que se dibujaron a partir de dos piezas de un friso marino romano que aún existe en la "Stanza dei filosofi" del Museo Capitolino (36).

En 1528, Andrea Doria volvía triunfal a Génova tras el saqueo de Roma; fue entonces cuando se proyectó erigir un monumento en su honor, que llevaría a cabo y dejaría inconcluso, Bacio Bandinelli; el interés iconográfico del conjunto es muy notable: muestra al retratado, semidesnudo, bajo la apariencia de Neptuno, con un delfín a su lado. Dicha iconografía fue retomada en una pintura de Bronzino (37) que se conserva actualmente en la pinacoteca Brera de Milán (lám.IV,III,21), y que tal vez fue realizada para conmemorar una de las más célebres hazañas del almirante, la ocupación de Túnez, en el año 1535. La imagen de Bronzino es noble; el retratado, casi desnudo, sostiene en su mano el tridente,

aspectos que concuerdan una medalla para el marino realizada por Leone Leoni en 1541. Asimismo, en una placa alegórica realizada por el mismo Leoni (lám.IV,III,22), Andrea Doria y Neptuno aparecen hermanados, conduciendo respectivos carros arrastrados por corceles de mar. El significado de la alegoría se aclara con la inscripción: ANDR. PRATRIS AVUSPICIIS (ET) PROPRIO LABORE (gracias a su esfuerzo y con la ayuda de su padre, Neptuno).

El Olimpo, en pleno hervor divino, es una de las composiciones pictóricas más logradas de los últimos decenios del siglo XVI, debida a Federigo Zuccari (38), y actualmente en la Galería Uffizi de Florencia (lám. IV,III,23). El conjunto, casi barroco, ha sido concebido de forma ascensional, y las figuras señalan, mediante una quebrada diagonal, el camino hacia el padre de los dioses, que preside la escena, entronizado, desde las nubes más altas de la montaña sagrada, acompañado por su ilustre esposa, Hera, y Hermes, su fiel emisario. A continuación se disponen las restantes personalidades divinas: Demeter, Perséfone, Artemis, Atenea, Afrodita, Ares, Posidón, Hades, Apolo y las Musas..., todos ellos provistos de sus atributos característicos, como el mismo cuadro señala en una inscripción bajo el podio del trono de Zeus: "Cuique suum"; estos dioses nos conducen hacia la zona baja donde aparece, recostado en primer plano, Dioniso, coronado de pámpanos y acompañado por un cortejo de ninfas, y Afrodita, coronada de rosas, que porta, insinuante, en la mano, su mágico ceñidor. Predomina, ante todo, la inestabilidad, en una amalgama de cuerpos poderosamente escorizados, que sucumben bajo el poder de sus musculaturas o de la espléndida redondez de sus formas femeninas. Y en contraste con el hacinamiento de los dioses, el artista ha optado por dejar grandes superficies vacías, que subrayan la senda hacia la cumbre. Posidón y Hades, hermanos iguales en categoría, están situados en el centro de la composición, marcando, con sus respectivas posiciones, ambas vigorosas, dos direcciones opuestas (ascendente el uno y descendente el otro). Posidón, desnudo y fuerte, con el tridente asido en su mano, avanza hacia la superficie del mar, de espaldas al espectador, y hace ademán de subir a su carro, tirado por un gran caballo blanco.

Las nereidas y las tritonisas (o sirenas de doble cola) vuelven a aparecer, montadas las últimas sobre respectivos animales marinos, como protagonistas de una composición manierista realizada en óleo sobre lienzo por Alessandro Allori entre 1570 y 1573, para el Gabinete de Francisco I en el Palazzo Vecchio de Florencia, denominada "La pesca de perlas" (lám. IV,III,24). El propósito de los dioses marinos parece ser el de evitar su propia desposesión, y hacer que la multitud ocupada en sacar perlas del fondo marino para enriquecerse y engalanarse, desista de ello.

Al mismo Gabinete de Francisco I pertenece una obra de Vasari, de 1570, con el tema de Andrómeda liberada por Perseo (lám. IV,III,25), en la cual, junto a la roca de la infortunada joven y sobre la superficie del mar, nadan nereidas, tritones y sirenas de dobles extremidades pisciformes; todos estos seres, como solía ser habitual en el momento, poseen plantas acuáticas en sus cabellos, y sostienen ramas de coral en sus manos.

"El tesoro de los mares" o "El descubrimiento de América", obra pintada en Roma por el florentino Jacoppo Zucchi, para el cardenal Ferdinando de Médicis, a finales del siglo XVI (Roma, Galería Borghese) (lám. IV,III,26), pone ante nuestros ojos las riquezas que proporciona el continente americano, especialmente la riqueza perlífera y lo exótico de su fauna (papagayo). El mar es la fuente de muchos dones, no sólo de alimentos, sino también de corales, conchas, preciadas perlas... con las que las mismas nereidas, acaso retratos de las refinadas damas de la época, se han engalanado. Pulseras de corales y perlas, coronas de moluscos, larguísimos collares, mantos hechos con redes y seda, sandalias de perlas o estrellas de mar, son los abalorios que las hermosean, que las convierten en "diosas" y que resaltan la sensualidad luminosa de sus desnudos cuerpos. Al lado de estas semidiosas aparece una personificación del Océano, cuya postura responde a la "receta" manierista. En los antiguos formularios de la colección Borghese la obra aparecía con los nombres de "la pesca del coral" y "los tesoros del mar".

La "Venus Anadyomene" de la Galería Nacional de Escocia (Edimburgo) (lám.IV,III,27) fue pintada por Tiziano hacia 1517 ó 1520 para el duque de Ferrara, Alfonso de Este. Su cuerpo, recién salido del mar, es un homenaje a la belleza femenina, digno de competir con los más clásicos ideales expresos en las obras de la Antigüedad. Por su antigua concepción de diosa marina Venus se baña en el mar, y a su lado aparece una pequeña venera que alude a su "nacimiento"; su cuerpo desnudo es luminoso y sensual, y emerge dominando el conjunto, destacándose nítido sobre el azul oscuro del cielo, vigoroso y delicado al mismo tiempo. Obras como ésta, demuestran que Tiziano, por encima de su religiosidad, era pagano, por ser la suya una "religión de la belleza".

En el año de 1534 Tiziano (39) pintaba una alegoría con el título de "el triunfo de la Virtud sobre el Vicio" para el duque de Ferrara, obra que quedaría inacabada a la muerte del Duque y que concluiría, con algunas alteraciones, cuarenta años más tarde para Felipe II (Madrid, Prado) (lám.IV,III,28), a la que llamaría "la religión socorrida por España". En la primera versión, realizada para el Duque de Ferrara (40), aparecían (41) Minerva, desarmada y pacífica, acompañada por la Justicia (una figura femenina portadora de espada), avanzando ante Venus, que se inclinaba humildemente ante ella. Un guerrero, con la mirada dirigida al espectador, tras la figura de la Justicia, sería un retrato de Alfonso I de Ferrara, gobernante que por sus virtudes, aparecía al lado de la Justicia y de la Paz. En el fondo, la presencia de la figura de Neptuno, conduciendo un carro avenerado tirado por dos hipocampos, está todavía hoy por explicar, aunque una tesis muy habitual en el Renacimiento, según la cual el agua era el símbolo de unión de los contrarios,- porque unía el cielo y la tierra- pudiera ser la clave de su interpretación.

Con algunos ligeros cambios iconográficos, Tiziano consiguió que la obra pasara a tener un significado completamente distinto al que tuvo en origen. Así, Minerva (a cuya lanza se añadió un estandarte y en cuyo escudo se pintaron las armas de la corona española) quedó convertida en una representación de la Iglesia

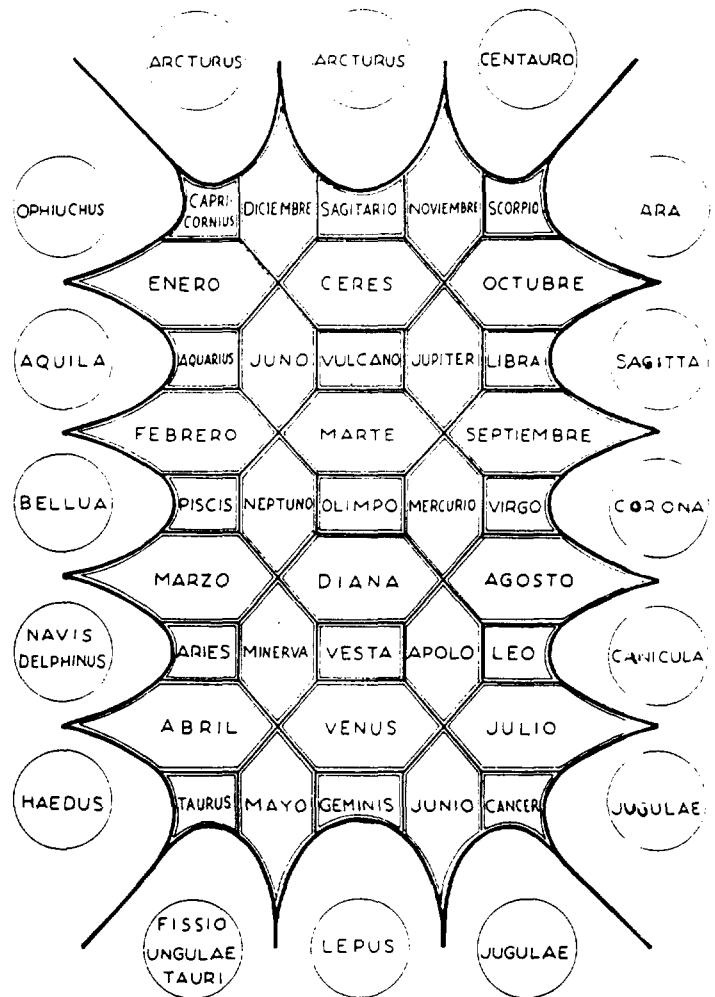
Triunfante, y la figura situada tras ella (portadora de la espada) en la Iglesia Militante. La transformación de Venus resulta no menos interesante, ya que, siguiendo la iconografía habitual de la Magdalena, se arrodilla sobre una piedra (en la alegoría, la roca de la Fé); junto a ella, la Cruz y el Cáliz, simbolizan a la Fé, por lo que la Magdalena (antes Venus) representa al pecado redimido por la Fé. Detrás de ella hay dos árboles, que probablemente no aparecieran en la primera versión: uno de ellos, repleto de hojas, debe interpretarse como el símbolo del Arbol de la Gracia, y el otro (cercenado, a cuyas ramas cortadas se enroscan siete serpientes -los siete pecados capitales-), es el Arbol del Conocimiento.

La figura de Neptuno, situada al fondo, fue provista de un turbante sobre su cabeza, y se convirtió en un turco, perseguido por una flota naval, acaso como una clara alusión a la decisiva victoria del Rey sobre los infieles en la batalla de Lepanto. Algunos autores han señalado que la figura de Neptuno (con el turbante y la flota tras de sí) no existió en la primera versión del cuadro (42), por lo que quisiéramos añadir a todo ello, que su representación, aún en el caso de no haber existido primeramente, pudo resultar, en este caso, la más apta para aludir a las herejías, porque también Neptuno era un dios de paganos..., de infieles; un dios poderoso, que, como los turcos, poseía el anhelado dominio marítimo.

Siguiendo la explicación simbólica de Rudolf Wittkower que venimos resumiendo en líneas generales, la versión de Felipe II sería una clara alusión a las disputas religiosas de la Contrarreforma, y más aún, podría ser un acto de reconciliación entre los protestantes y Felipe II, el infatigable defensor del Catolicismo. Tiziano convirtió un asunto mitológico en uno religioso y sustituyó una concepción humanista y cortesana por el vigoroso espíritu de la Contrarreforma, con tan sólo unas ligeras modificaciones...



f.IV,III,15. Oleo. Garofalo. 1512. Neptuno y Minerva. Galería de Módena. Dibujo: S. Reinach.



f.IV,III,16. Esquema iconográfico de la Sala de los Vientos en el Palacio del Té de Mantua (según Gombrich).



f.IV,III,17. Pintura mural. Giorgio Vasari. 1551-1558. Triunfo de Galatea. Palacio Viejo de Florencia, Sala de los Elementos.

5. Iconografía de Posidón-Neptuno y el "thíasos" marino en la escultura italiana del siglo XVI.
- a. Las fuentes.

La escultura monumental de la primera mitad del siglo XVI, no sintió una especial predilección por las representaciones de las divinidades clásicas del mar, quizá porque se consideraron, en un principio, como simples modelos fabulosos, más aptos para obras de carácter decorativo, tales como las pinturas murales o las ilustraciones de libros; tales figuraciones míticas requerían soluciones narrativas idóneas, y todo lujo de detalles descriptivos, difíciles de traducir en composiciones escultóricas. Por otro lado, dado el elevado costo de la escultura monumental y la circunstancia de que los grandes mecenas fueran, en su gran mayoría, los Papas, fácil de comprender es que las divinidades paganas quedaran relegadas a un plano secundario.

Miguel Angel (1475-1564), el gran coloso de la escultura del momento, no esculpió ninguna imagen de las divinidades de la antigua mitología del mar, ya que, como se ha señalado, trabajando por encargo, no se le encomendaron obras de este tipo. La primera obra atribuida al maestro es una "Centauromaquia" (Floencia, Casa Buonarotti) de su etapa juvenil, que fue, quizá, la única representación inspirada en las fábulas antiguas que saliera de su gubia. Como se recordará, Miguel Angel concentró y expresó la admiración que sentía por las grandes culturas de la Antigüedad en el vigor insuperable de sus creaciones. Así, su poderosa imaginación las confirió un aliento prodigioso, y formas sobrehumanas, que hicieron de ellas, encarnaciones de auténticos titanes; es decir, que no necesitó revestir su "concepto" de la Antigüedad con pretextos basados en las historias de la fábula, ya que la visión de sus creaciones, por su forma y por su espíritu, era lo suficientemente válida para encarnar la lección de la belleza del arte antiguo, cualquiera que fuese el tema representado en ellas.

La "Fonte Gaia", frente al palacio público de Siena, obra de Jacopo della Quercia (fines del siglo XV) y la Fontana del "Acqua Felice" de Roma (lám. IV,III,29), realizada bajo los auspicios de Sixto V (1585-1590), pudieron haber sido los monumentos más apropiados para la representación de esculturas de divinidades marinas, pero la Iglesia no debió de consentir que así fuera; en sus respectivas decoraciones vemos a la Virgen con el Niño flanqueada por imágenes de ángeles y de las cuatro virtudes, en Siena, y a Moisés, que en virtud de la capacidad milagrosa para abrir manantiales, relatada en el Exodo, corona el "Acqua Felice" de Roma (lám. IV,III,29).

Hubo que esperar a que mediase el siglo, y a que el férreo espíritu inicial de la Contrarreforma se suavizase, e incluso permitiera las representaciones de las divinidades paganas de carácter simbólico y ambiental, para que el romano dios de los mares y de las aguas, Neptuno, volviese a ocupar un lugar de honor en las fuentes, interpretado, igual que en otras disciplinas artísticas, como la personificación del Agua. Incluso, parece lógico suponer que la expresión de las ondulaciones marítimas, o del carácter fluyente que llevaban en sí mismas las divinidades del mar, así como el relato de sus narraciones fabulosas, o de su misma ambivalencia, fueran un asunto muy atrayente para los escultores manieristas, porque éstos rindieron verdadero culto al movimiento espiral, gustaron de los contrastes formales, y, abundaron en caprichos ornamentales.

Para favorecer estas circunstancias, en las ciudades más importantes de Italia, tanto los dirigentes como los arquitectos, comenzaban a interesarse seriamente por urbanizar sus poblaciones, que, por entonces, mostraban un aspecto avejentado, y un carácter medieval. Se iniciaron reformas urbanísticas en varias localidades; en Roma, Florencia, Bolonia, etc. Nunca se olvidó el viejo concepto de URBE, que llevaba implícita la traída de aguas a la ciudad, donde, además, la apertura de ambientes regularizados y plazas espaciosas, como centros aglutinantes de la vida ciudadana, trajo consigo la construcción de numerosas fuentes monumentales, para suministro de agua, pero, por encima de todo, como

ornato y gloria del esplendor de la ciudad, de sus villas palaciegas y de sus jardines. En ellas, Neptuno y buena parte de los personajes de su cortejo, serían los protagonistas de excepción, los símbolos parlantes del poder vivificador del agua, y, en ocasiones, el recuerdo de los peligros que entrañan las profundidades del mar.

Las "fuentes de Neptuno" proliferaron entonces a lo largo de toda Italia, desde Génova hasta Sicilia, pasando por Bolonia, Florencia o Nápoles; con ellas se creó un esquema de iconografía, que traspasó las fronteras itálicas y que, fue siempre afín, como veremos, pero que se iría enriqueciendo más y más con el paso del tiempo, hasta culminar en las escenográficas apoteosis del Barroco, y sobre todo, del Rococó. Desde el siglo XVI hasta nuestros días, en muchísimos países del mundo, las imágenes de Neptuno o los personajes de su séquito marino, encontraron su trono y plena justificación en las fuentes, que ya no abandonarían nunca (43).

Para abordar el estudio de las principales fuentes italianas de la segunda mitad del siglo XVI, nos adecuaremos, en las líneas siguientes, a principios de iconografía, dado que determinados artistas trataron, en ocasiones, temas diferentes, y, con frecuencia, trabajaron para varias ciudades. La famosa Fuente de Neptuno de Bolonia (Plaza de Neptuno)(lám. IV,III,30 y 31) fue realizada entre 1563 y 1566 por Giovanni Bologna (44) con el patrocinio de personalidades tan influyentes como el Papa Pío IV, el Cardenal Carlos Borromeo, el Obispo Cesi y el gobierno municipal de Bolonia. El contrato para su realización se rubricó en Agosto de 1563, y en sus hojas se estipulaba que el artista tenía que esculpir las siguientes figuras: una figura para la fuente de 2.75 metros de altura, cuatro "putti", cuatro arpías y los 4 escudos respectivos de los donantes.

La construcción de la fuente duró casi tres años, y con ella, el artista produjo una fábrica abrupta y orgullosa, en la que se señala, de forma muy acusada, la tendencia ascensional. La estructura general del conjunto es

piramidal, y tanto la ubicación de las figuras de la zona baja como la disposición de los elementos arquitectónicos, sugieren, escalonadamente, dicha propensión hacia la cúspide y llevan la mirada hacia la figura poderosa de Neptuno, que corona el monumento. Un sencillo pilón cuadrangular con las esquinas desdobladas delimita la superficie del estanque de la fuente, en cuyo centro se alza el pedestal de apoyo sobre el que se yergue el dios; dicho pedestal está compuesto por dos cuerpos de grosor descendente, separados por cornisas de perfiles movidos (haciendo eco del movimiento del pilón exterior), y un remate troncopiramidal de lados curvos; dichos elementos están unidos entre sí mediante la decoración escultórica (en el cuerpo inferior y en el remate troncopiramidal) y por molduras curvas a modo de volutas (en el cuerpo intermedio). Tanto la colocación de las esculturas en las esquinas, como la utilización de las molduras arquitectónicas curvadas, y la propia ondulación de los lados del remate confieren gran unidad al conjunto, amalgaman los diversos elementos y detalles decorativos que lo engalanan, y subrayan el carácter aéreo y ascensional.

La decoración del primer cuerpo está articulada por medio de elementos arquitectónicos tomados de Miguel Angel, dispuestos en el centro de cada uno de los lados, bajo los cuales, sendas cabecitas sirven como surtidores, mientras que las cuatro esquinas están ocupadas por cuatro esculturas de divinidades aladas, extremidades pisciformes, y rostro y torso femenino, acompañadas por delfines, una extraña interpretación iconográfica de las arpías antiguas. De sus senos surgen, asimismo, finísimos surtidores vivificadores, que crean deliciosos y muy decorativos juegos de agua. El segundo cuerpo es estrictamente arquitectónico, destinado a mostrar, como único motivo de ornamentación, los respectivos escudos de los comitentes de la obra, tratados con un acusado sentido de la plasticidad, también de herencia miguelangelesca. Los lados del remate están ocupados por cabecitas-surtidor, al tiempo que en las esquinas se disponen cuatro "amorinos" de variadas y dinámicas actitudes que vuelcan respectivos cántaros manantes, que también son surtidores reales.

Y, en lo alto, la vigorosa y musculada figura del dios marino, cuyo giro en espiral (semejante al de los Mercurios del mismo autor) sugiere la continuidad infinita de la ascensionalidad del monumento. Neptuno, en marcado "contrapposto", apoya su pierna derecha en un delfín, sostiene el tridente con la misma mano y hace ademán de aplacar la furia de las olas con la izquierda, gesto que se subraya por el giro hacia esa dirección de la barbada e insigne cabeza. El ritmo pausado y curvilíneo de la figura de Neptuno tiene su eco en las figuras de la zona baja, siendo el conjunto un todo armonizado, no sólo por la arquitectura, sino también por el movimiento señalado por las esculturas.

Bartolomeo Ammannati (45) y sus ayudantes (entre ellos Giambologna) fueron los encargados de concluir una "Fuente de Neptuno", en la Plaza de la Señoría de Florencia (láms.IV,III,32-34), encargo realizado por Cosimo I de Médicis, que formaba parte del programa de reformas urbanísticas impulsadas por el duque para dotar a la plaza de un aspecto moderno, acorde con su política. La construcción de la gran fuente se llevó a cabo entre 1559 y 1577, en mármol y bronce, y con ella tal vez se quiso aludir a las ambiciones marineras de Cosimo I, cuyo rostro evoca vagamente la faz del Neptuno (retrato-busto en bronce de Benvenuto Cellini del Museo Nacional de Florencia).

El estanque de la fuente está formado por un pilón circular, que se incluye en una estructura exagonal de ejes bien señalados; sobre dicho pilón se asientan, elegantes, figuras de nereidas, y sátiros realizadas en bronce. En el centro del estanque, un carro avenerado tirado por cuatro hipocampos, sirve de pedestal a la enorme y académica figura de Neptuno, que domina el conjunto con su acentuado "contrapposto", posición habitual para las esculturas manieristas.

Neptuno, conocido popularmente y no sin ciertas connotaciones despectivas como "il biancone", es un coloso de nueve metros de altura, esculpido en un sólo bloque de mármol, que exhibe una corona de rey sobre sus sienes (formada por piñas y ramas de pino), noble cabeza barbada (abundante empleo del trépano),

y poderosa musculatura, muy característica de las obras de Bandinelli; su cuerpo es una auténtica ostentación de fuerza, hecho que conviene a su carácter, como uno de los signos visibles del poder del mar, expreso también en el gesto algo airado de su cara. Su pie derecho apoya en un delfín minúsculo, y con sus robustas manos sostiene un bastón de mando y los restos de las riendas que antaño guiaban a sus corceles. Ammannati estuvo condicionado por Baccio Bandinelli, ya que éste autor había comenzado la imagen de Neptuno, y quizá por ello el resultado final, aunque espectacular, no sea plenamente satisfactorio desde el punto de vista estético.

Dos figuras de pequeño tamaño (tritoncillos, cuyas piernas humanas se convierten en colas pisciformes bajo las rodillas) se encaraman bajo el dios, jugueteando entre sus enormes piernas, y elevando caracolas marinas en sus manos. Neptuno y sus infantiles montan en una venera que forma la carrocería de su fantástico vehículo, conducido por cuatro caballos de mar, de abundantes crines, en actitud de rápido avance (no conseguido por el excesivo peso de la figura del dios, así como por la rigidez de los animales), cuyas extremidades inferiores, pisciformes, quedan casi sumergidas en el agua; sobre los caballos y bajo la venera, el carro posee un cuerpo cilíndrico decorado con conchas, y en su perímetro surgen seis cabezas-surtidores (delfines y monstruos marinos) y emblemas heráldicos.

Sobre cuatro pedestales elevados en el pilar circular se asientan las figuras de tres ninfas marinas y un sátiro anciano, todas ellas portadoras de caracolas y diversas especies de animales marinos (surtidores), flanqueados por otros seis sátiros de aspecto juvenil. Estas figuras, realizadas en bronce, son, en la opinión unánime de los historiadores, lo mejor conseguido de la obra, por su refinamiento, su variado dinamismo y sus caracteres formales extremadamente manieristas; representan, pues, la cumbre de la escultura de Ammannati, cuyos ecos resonarían en Florencia durante largo tiempo. Las nereidas, que sostienen en sus manos caracolas como si de copas se tratara y van acompañadas por peces,

se recuestan cómodamente (46) sobre el pilón, contrastando la finura de sus miembros y la elegancia de sus cabezas con la explosión de sensualidad, naturalismo y movimiento manifiesta en las figuras de los sátiros. Esta última composición resulta sumamente escenográfica, y como se ha señalado en alguna ocasión, pudo estar inspirada en uno de los diseños de Leonardo da Vinci (47). Cuando Ammannati era viejo y su espíritu se había influenciado por los escrúpulos y la contricción religiosa (influencia de la Contrarreforma), se arrepintió públicamente de haber realizado en dicha fuente "tantos desnudos", y llegó incluso a suplicar a Cosme de Médicis para que los destruyera, con el fin de que no "se piense que Florencia sea nido de ídolos o de cosas que provocan libidine" (48).

En la ciudad de Génova, también se erigió, en las postrimerías del siglo XVI una fuente de Neptuno, en el Jardín del Palacio Doria-Pamphili (Plaza del Príncipe), a cargo del escultor lombardo Tadeo Carlone (1560-1613). Sencilla por su estructura arquitectónica, la fábrica produce, sin embargo, un gran efecto plástico; el centro del estanque está ocupado por la figura del rey del mar, de porte muy clásico, que reina sobre sus corceles marinos (las olas), y sostiene el tridente con su diestra, al que rodean figuras de pequeños erotes, tritoncillos y las águilas de la familia Doria (estirpe de navegantes, especialmente Andrea Doria), que decoran el exterior del pilón circular.

Como una de las más logradas fuentes monumentales que nos ocupan, destaca la de Neptuno en Mesina (Sicilia), obra marmórea realizada a mediados del siglo XVI por Angelo Montorsoli (49). El estanque principal, de forma circular, está flanqueado por cuatro pilones pequeños, también circulares, que marcan la axialidad del conjunto, y adornado rítmicamente con placas decorativas rectangulares. En el centro del estanque se alza un alto pedestal rectangular, ornado con escudos, columnas, tablas y delfines..., sobre el que se yergue con noble majestad, la figura del dios del mar, y a ambos lados de éste, colocadas

sobre pedestales más bajos, las figuras de Escila y Caribdis, los monstruos más temidos en el estrecho de Mesina.

Neptuno (lám.IV,III,36), de pie, corona el conjunto, y la expresión serena de su barbado y maduro rostro conviene al gesto de su mano derecha, extendida, en ademán de acallar la tempestad (representada en los monstruos); lleva asido en su mano izquierda el tridente, mientras que a sus pies, el delfín, animal querido por el dios, le acompaña, como símbolo de la calma marina. Su anatomía es de tratamiento correcto, en la línea estilística más academicista del escultor siciliano, que ha concentrado lo mejor de su espíritu y su virtuosismo técnico en las excelentes figuras de Escila y Caribdis.

Escila (original en el Museo Nacional de Mesina) (lám. IV, III,37) es una creación muy potente, una figura atormentada, de rostro dramático e inestable posición, que dirige su inquietante mirada hacia lo alto; sus cabellos se alborotan con el viento de la tempestad, y su cuerpo (semihumano-semimarino) se retuerce. Los perros de su cintura, tratados por el escultor como si fueran leones, rugen violentamente ante el mugido del oleaje; ella misma parece aullar, mientras retuerce y aprieta su cola de escamas. Escila, como manifestación explosiva del temperamento de Montorsoli, tendría eco, casi un siglo después, en Bernini, que fijaría en ella su atención. En el lado opuesto aparece Caribdis, acaso la única representación artística personificada de su peligro, y por ello, excepcional; el artista ha elegido para Caribdis la iconografía de una mujer provista de dos potentes colas pisciformes, acompañada por un gran pez. Menos llamativa que Escila, su figura es también un prodigio de técnica y de expresión, y su mirada, se dirige, asimismo, hacia Neptuno. El juego de miradas de los monstruosos seres, conduce nuestra atención hacia la cúspide, unificando la narración fabulosa, al tiempo que da lugar a una composición cerrada, de perfil piramidal.

Una visión particularmente naturalista de fuente monumental es la llamada del "Vivaio di Nettuno" ("Estanque de Neptuno"), realizada entre 1569 y 1572 por

Stoldo Lorenzi (1534-1583), para los jardines de Bóboli, en Florencia (lám.IV,III,38). En el centro de un espacioso estanque circular, una roca natural sirve de apoyo a la bronceínea figura de Neptuno, que sostiene su tridente con denodada firmeza, en un movimiento espiral muy marcado; de las puntas del tridente salen finos chorros de agua que caen a un depósito en forma de venera, situado en la parte baja, tal vez para recordar que el dios, clavando su tridente en el recinto del Erecteo, hizo brotar agua del suelo, en su célebre "disputa" con la diosa Atenea. Dicha actitud sería retomada, en 1620 por Gian Lorenzo Bernini, en su fuente para la Villa Montalto de Roma, que se encuentra hoy reconstruida parcialmente en el Museo Victoria y Alberto de Londres (lám.IV,III,39). En la escenográfica composición de los jardines de Bóboli, Stoldo Lorenzi eligió hermosas figuras de tritones y tritonisas de colas pisciformes bífidas, que ocupan la gruta inferior que la roca origina, para actuar como cortejo de acompañamiento del poderoso Neptuno. El Museo de Berlín conserva un boceto preparatorio para esta fuente, en el cual la unidad del conjunto es mayor, y las figuras de Neptuno y su séquito están más interrelacionadas (50).

Como colofón final a este recorrido, detengámonos, brevemente, en la Fuente de Neptuno de la Plaza de San Giovanni Bovio, en Nápoles, cuyo proyecto se atribuye a Domenico Fontana, mientras que la figura de Neptuno es de Miguel Angel Naccherino y los monstruos marinos de Pietro Bernini (lám.IV,III,40). Sin analizar exhaustivamente cada uno de sus componentes, se observa, a grandes rasgos, cómo, en los primeros años del siglo XVII, cuando fue ejecutada la obra, tanto la estructura arquitectónica como la narración figurada en las esculturas, se ha enriquecido, por lo que esta fuente, aunque el conjunto no sea muy afortunado como obra de arte, abre paso a la grandilocuencia del barroco italiano, que culminaría, caprichosamente, en la apoteósica Fontana de Trevi de Roma, realizada por Nicola Salvi en 1735 (lám. IV,III,41).

Neptuno cedió su lugar de honor en las fuentes, con cierta asiduidad, a otros dioses marinos, costumbre que, asimismo, habría de generalizarse en los

siglos sucesivos. Ilustre muestra de ellos es la "Fuente del Océano" realizada por Giovanni Bologna para el centro de los jardines florentinos de Bóboli, auténtico prodigio de su autor que es una reproducción, con variantes, de la fuente de Neptuno realizada por éste en Bolonia. Océano, algo más torvo que su pariente, es una figura de marcado movimiento espiral, que porta una caracola de agua manante en su mano y apoya su pierna derecha en un delfín, mientras gira su barbuda cabeza hacia la izquierda. Su potestad domina a los ríos más importantes del mundo, sus hijos: el viejo Nilo, el juvenil Ganges, el Eufrates y el Tigris (?), cuyas personificaciones, portadoras de respectivos cántaros-surtidores, se asientan bajo él, para verter el agua de sus caudales a un sencillo pilón circular, elevado sobre un pedestal. Para juzgar la extraordinaria fuerza plástica de aquellas figuras de ríos, muy erosionadas por el agua y los siglos, pero que conservan aún todo su sabor helenístico, es preciso acudir a unos preciosos bocetos que se conservan en la actualidad en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Tritón, el torrencial hijo de Neptuno, sirvió también a los escultores como principal representante de la fuerza del agua, y pasó a ser su símbolo en algunas fuentes monumentales. Así, por ejemplo, Montorsoli utilizó su imagen para la impresionante fuente del Palacio Doria de Génova, conocida como la "Fuente del Tritón", (51) obra de concepción muy original en la que el dios marino, de enorme tamaño y no menos potencia plástica (trasunto artístico de su mítico poder), se alza en la cima de una montaña artificial situada en el centro del estanque. El ruidoso dios, que aferra con su mano al monstruo marino, posee rostro similar al de los sátiros, dos colas pisciformes y aletas; su aspecto resulta un tanto alejado de los patrones modélicos de sus antiguas figuraciones. Pasado el tiempo, Bernini, devolvería al hijo del dios del mar su iconografía tradicional, como se puede apreciar en la "Fuente del Tritón de Roma" (lám. IV,III,43).

La moda de las fuentes se había impuesto; su floreciente desarrollo hizo que, en algunas ocasiones, otros personajes simbólicos, ocuparan el lugar de

honor de Neptuno o de su séquito, aunque, por lo general, en ellas siempre aparecía alguno de estos personajes marinos, como cortejo de las figuras principales. La "Fontana di Orione", en Mesina es elocuente testimonio de ello, porque si bien el protagonismo corresponde a la figura el mítico fundador de la ciudad de Mesina, Orión, su imagen, está acompañada por diversos símbolos marinos, que le dieron el poder de su legendaria hazaña: Orión, como hijo de Posidón- Neptuno ha sido identificado con el agua. El monumento posee un estanque, al que se accede desde un podio escalonado, cuyo perímetro cuadrilobulado se adorna con relieves de tema marino y a cuyo alrededor surgen, a tramos rítmicos, figuras de sirenas (o tritonisas) y otros seres marinos. Además, en el pilón se recuestan, a la manera clásica, las personificaciones ancianas de los ríos Nilo, Evere, Ebro y Camaro, que sostienen en sus manos ánforas-surtidores de las que caen respectivos chorros de agua.

La "Fuente del laberinto" de Villa Petraia (lám. IV,III,44), en Castello, cerca de Florencia, realizada a mediados del siglo XVI por Niccoló Tribolo (1500-1558) y Giovanni Bologna, está coronada por una dinámica figura que simboliza y personifica a la ciudad de Florencia (Giovanni Bologna),cuyo aspecto es el de una Venus Anadyomene, y, en el pie, como tenantes de la taza de fuente, los tritones anguípedos subrayan, nuevamente, que la temática mitológica del mar era de uso casi obligado en este tipo de monumentos. Tritones alados ocupan, asimismo, el pie de la taza de la denominada Fuente de la Alcachofa ("Fontana del Carciofo"), obra de fines del siglo XVI, ubicada en el Palacio Pitti de Florencia (52), entre otras obras.

En la grandiosa Fuente de la Plaza Prettoria, en Palermo, conocida popularmente como la Fontana de la Regina Giovanna (lám. IV,III,45), los míticos protagonistas del mar aparecen acompañados por divinidades fluviales y toda una compleja agrupación de esculturas alegóricas de diversa índole, efigiadas bajo el aspecto de dioses paganos, cabezas de animales y bulliciosos "putti". El suntuoso y decorativo conjunto es obra del escultor florentino Francesco Camilliani, que la

realizó entre los años 1554-1555 para adornar una villa toscana, la de Don Pedro de Toledo, siguiendo el espíritu del más culto manierismo; más tarde, fue adquirida por la ciudad de Palermo, y la colocaba en la Piazza Pretoria el hijo de Francesco, Camilo Camilliani, en 1575. Rodeando el sencillo pilón central se desarrolla una espectacular planimetría concéntrica, provista de seis escalinatas monumentales de acceso plagadas de esculturas de dioses y alegorías, de las que surgen surtidores que desembocan en pequeños pilones a modo de bañeras.

En cada uno de los intervalos espaciales que separan las escalinatas, se disponen, otras tantas composiciones escultóricas compuestas por tres figuras: un tritón y una sirena (o tritonisa), separados por una pequeña bañera en la que se apoyan divinidades fluviales y la personificación de Talía. En todos estos grupos, los tritones, aunque con ligeras variantes iconográficas, son seres de aspecto juvenil y sus respectivas anatomías se convierten en pisciformes bajo los genitales; poseen diversos atributos marinos (caracolas, caparzones, cuernos, etc.) Las sirenas son mujeres de rostro de corte clásico y deslumbrante anatomía, que, ante la mirada algo lasciva de sus compañeros, tienen distintas reacciones: unas tapan su púbis o sus senos con las manos, mientras que otras exhiben sus hermosos cuerpos, libres de todo pudor. Sus muslos, esbeltos y bien contorneados, se convierten en "piernas-marinas" bajo las rodillas (lám.IV,III,46).

Otra sirena de doble cola, esculpida en la "Fontana del Vascello" (Fuente del Navío) de los Jardines Vaticanos (lám. IV, III,47), obra de Jan van Santen (Giovanni Vasanzio, 1550-1621) es un motivo iconográfico que creemos pudiera estar dotado de un fuerte contenido simbólico. El tema de la fuente es el de la "navicella", alusiva a la Iglesia salvadora, que recibe en este caso una interpretación de objetividad naturalista, y de gusto muy amanerado, sobre todo en lo que se refiere a los juegos de agua y a las figuras de los autómatas situadas sobre la embarcación. La sirena de cola bífida, que decora la zona inferior del barco, ha sido tratada de acuerdo con postulados estéticos arcaizantes, casi medievales; por ello, y por su ubicación en el barco, cabe la posibilidad de que

fuera la imagen del pecado, tan difundida en la Edad Media, el símbolo de las tentaciones que sólo pueden ser vencidas por los fieles (autómatas) que navegan bajo la protección de la Iglesia, la única nave capaz de salvarles.

b. Escultura exenta y relieves.

La escultura exenta y los relieves del siglo XVI, tanto en obras de grandes dimensiones como en otras realizadas a pequeña escala, también cuentan entre sus más sobresalientes ejemplares, con la presencia de las divinidades clásicas del mar. Las fuentes fueron, como es lógico, los monumentos más indicados para el desarrollo de la iconografía de las divinidades marinas, pero, su presencia puede encontrarse también, aunque en menor medida, como decoración de otro tipo de monumentos. Ejemplo de ello es el Monumento funerario dedicado al Sannazzaro, en la Iglesia de Santa María del Parto, en Nápoles, obra de Montorsoli. El monumento consta de un cuerpo inferior (decorado con figuras simbólicas) sobre el que se yerguen las imágenes de un Apolo citaredo y un Mercurio, para enmarcar un altorrelieve en el que aparecen, muy abigarradas, las figuras de Neptuno, Anfítrite, Pan, Euterpe y Marsias (lám.IV,III,48).

Entre las imágenes exentas del dios del mar destaca la grandiosa y marmórea que Jacopo Sansovino (53) realizó para la llamada, desde entonces, "Escalera de los Gigantes" del Palacio Ducal de Venecia (lám.IV,III,49). El dios, cuya anatomía es una auténtica exhibición manierista de la musculatura humana y un alarde de una muy depurada técnica, posee una tremenda barba, semejante a un torrente, acaso inspirada en el Moisés de Miguel Ángel, es una de las representaciones más enérgicas de Sansovino, que, como es sabido, es considerado el maestro de la gracia por antonomasia. Neptuno tendría como objeto ser el símbolo del poder marítimo de la ciudad, y unido a la efigie de Marte (también de Sansovino), con quien formaba una violenta pareja, sería la expresión de las victorias navales de los duques venecianos.

Otra famosa efigie de Tritón, debida a la mano de Montorsoli, es la perteneciente a una placa esculpida en la Iglesia de San Mateo, de Génova (lám.IV,III,50). En ella, el juvenil dios, posee cuerpo humano hasta las rodillas, punto desde donde sus piernas se convierten en dos enroscadas colas pisciformes; con sus mano derecha sostiene el tridente de su padre, símbolo del mar, como el delfín que nada en las ondas bajo su figura, y en la izquierda un pequeño pez. Por detrás de su espalda, y enroscado en uno de sus hombros, un paño flotante hace clara alusión a la brisa marina.

c. El bronce

El trabajo del bronce fue una de las vertientes más cultivadas de la escultura italiana del "Cinquecentto", cuya depurada técnica hizo las delicias de los amantes del arte en su época y de los coleccionistas de antigüedades de los siglos siguientes. Tradicionalmente se atribuye a Antonio Filarete (1400-1469) la creación del primero de los bronce de pequeño formato del Renacimiento, cuyo ejemplo sería secundado por muchos escultores en la centuria siguiente. Durante el siglo XV, la producción de pequeños bronce se vió limitada, casi de forma exclusiva, a obras de carácter religioso y medallas, pero en el siglo XVI se representaron, frecuentemente, a pequeña escala, tanto reproducciones de modelos antiguos como representaciones de temática mitológica. Pier Jacobo Alari Bonacolsi, "el Antico" (1460-1528) y Andrea Briosco, llamado "il Riccio" (1470-1532) serían los primeros cultivadores de dicha temática, más tarde utilizada por artistas como Severo da Ravenna, Baccio Bandinelli, Guglielmo Fiammingo, Alessandro Vittoria, Jacopo Sansovino y Giambologna, por citar algunos de los más sobresalientes artistas.

Como señaló José Camón Aznar (54), el renacimiento supuso que la escultura dejara de estar mediatizada por la arquitectura, y su autonomía tuvo como consecuencia la creación de pequeñas figurillas de bronce cuyos volúmenes fueron una intensa expresión de los ideales clásicos, razón por lo que la temática

mitológica fue, en ella, la predilecta. La escultura en bronce de pequeño formato se concebía, por primera vez, como escultura realmente exenta, destinada a ser contemplada en todo su volúmen, con todas sus matizaciones espaciales y con todo el sentido plástico que dicha concepción requería. La nómina de artistas que se especializaron en este tipo de obras es, como se ha señalado, muy numerosa; en ocasiones, los bronce servían como estudios preparatorios para una obra monumental y en otras como réplica asequible de la misma, destinada a satisfacer la necesidad de los ricos coleccionistas, al tiempo que se popularizaban enormemente sus creaciones. Las estatuillas de estos grandes artistas, y muy en especial las de Giovanni Bologna, eran regalos muy apreciados que se difundían rápidamente por las cortes y talleres de Europa, suscitando gran entusiasmo por su elegancia.

Son famosas las imágenes de bronce pequeños con la representación de Neptuno que pertenecen al círculo de Giovanni Bologna, artista que poco después de haber pasado unos años en Roma, se afincó definitivamente en Florencia (poco después de 1550), estableciendo su taller en la zona del Borgo Pinti, donde permanecería activo, incluso después de su muerte. En el Museo Nacional del Bargello de Florencia se conserva una imagen de Neptuno del artista, que refleja la insistencia en la experimentación sobre el movimiento espiral de la figura propia del maestro. El Museo Lázaro Galdiano de Madrid cuenta, asimismo, con otras dos representaciones del dios del mar, magníficas ambas, en las que Neptuno aparece pleno de majestad divina. Una de ellas (lám. IV,III,51) es una réplica, casi exacta, a pequeña escala, del Neptuno de la fuente boloñesa (lám.IV,III,30).

El segundo ejemplar del museo madrileño, es también obra muy notable, de hermosa pátina, impregnada del más exquisito y genuino sabor manierista, elegante, rebuscada y dinámica (lám. IV,III,52). En ella, la iconografía de Neptuno, provisto de larga barba y representado como hombre de avanzada edad, se acerca a la tradicional del Océano, aunque sus atributos (tridente y delfín) corresponden

al dios del Mar Mediterráneo. El éxito de estas figuras fue tal que sus modelos siguieron repitiéndose por los seguidores del artista belga durante los primeros años del siglo XVII, como muestra otra magnífica imagen, de apuradísima técnica y alardes manieristas excepcionales, con ligeras variantes del Neptuno de Bolonia (lám.IV,III,53 y 54)) (55). Otro artista, activo en la zona del Véneto, al que se deben una serie de prototipos reproducidos en el transcurso del siglo XVII es Girolamo Campagna (1550-1626), entre cuyas obras destaca por su refinamiento un "Neptuno con la concha" (Museo Correr de Venecia), en la que el dios aparece arrodillado sobre un delfín y sostiene en su mano una concha.

El pequeño pero vigoroso Neptuno de Alessandro Vittoria (1525-1608), que se conserva hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres (lám.IV,III,55), es otra de las imágenes en bronce que se pueden considerar modélicas de este período, dada la expresiva personalidad del artista. El dios, con airado gesto, aparece en actitud de avanzar sobre un carro avenerado, conducido por un sólo caballo marino; sostiene con su brazo derecho -avanzado y flexionado- un símbolo de poder, mientras que con el brazo izquierdo, extendido, aferra las crines del hipocampo. La posición de su hermosa cabeza (girada violentamente hacia la derecha), de sus brazos y de sus piernas (en diferentes planos) sugiere al espectador una vívida sensación de movimiento -en espiral- subrayada por la tensión muscular de su admirable anatomía. Barba y cabellos se agitan al viento, como las crines del caballo, y se ponen, también, al servicio de la expresión del movimiento que tanto conviene al mar y a su iracundo dios.

El símbolo femenino del mar fue también tema preferente entre los cultivados por los escultores de bronce de pequeño formato. El más delicado ejemplar de ellos es uno que representa a Anfítrite (o Galatea), obra de Stoldo Lorenzi que se conserva en el Palazzo Vecchio de Florencia (f.IV,III,18). La nereida, que posee finísimos rasgos faciales y extrema elegancia anatómica, va coronada con riquísima diadema de piedras incrustadas que acentúa la serenidad y belleza de su rostro; apoya un pie sobre un delfín y sostiene entre sus manos

los más valiosos dones del mar: las ostras y el coral. La flexión de su desnuda anatomía evoca a las esculturas helenísticas de Venus Anadyomene, pero su cuerpo gira más que el de aquellas, como exponente de las preocupaciones espaciales del manierismo.

Como personificación del Océano, en bronce, destaca la realizada por el escultor veneciano Tiziano Aspetti (1565-1607), realizada a fines del siglo XVI y perteneciente a la Colección V. Dirksen de Berlín (56). La figura estante del dios, es modélica del manierismo con su marcado contraposto ; su aproximación al mundo marino viene dada por el cántaro manante que sostiene con una de sus manos, y por la pareja de delfines sitos a sus pies, sobre uno de los cuales el dios apoya el pie.



f.IV,III,18. Estatua de bronce. Stoldo Lorenzi. Galatea o Anfitrite. Florencia, Palacio Viejo.

6. Los dioses del mar en las Artes decorativas y suntuarias de la Italia del siglo XVI.

Hemos optado por considerar los bronce exentos de pequeño formato como esculturas en el pleno sentido de la palabra, ya que en muchos casos, como se ha comprobado, se trata de reproducciones de modelos a gran escala, aunque, obviamente, su función era esencialmente decorativa, y se destinaban a satisfacer las exigencias de los adinerados coleccionistas europeos del momento. Dejamos, por tanto para este apartado las monedas (función conmemorativa) y las piezas bronceas dedicadas al ornato de objetos muebles.

a. La medalla.

El renacer de la medalla fue un hecho consumado en Italia desde la segunda mitad del siglo XV que, generalmente, se asocia al nombre del Pisanello (1395-1455), artista que fundió su primera medalla en la ciudad de Ferrara en el año 1443. Las excavaciones arqueológicas proporcionaban, con mucha frecuencia, modelos a imitar, y los mecenas (tanto los Papas como los Príncipes), imbuidos por el "ethos" de lo antiguo, se sumaron con premura a la práctica de efigiarse y conmemorar los eventos destacados mediante este tipo de objetos artísticos que, en muchas ocasiones, encargaban a los escultores de mayor prestigio. Si bien las primeras medallas del Renacimiento eran fundidas y trabajadas a mano, en el Cinquecento se asiste a un giro en el proceso de realización, sobre todo en Roma y Florencia, ciudades donde se utilizó el cuño para reducir costes y acelerar tiempos, que en ocasiones iba en detrimento del refinamiento pictórico de los relieves; mientras, los artistas del norte de Italia (Milán y Venecia) siguieron empleando el tradicional método de la fundición.

La iconografía de los dioses míticos del mar y algunos seres fantásticos del dominio marino tuvo acogida en las medallas del siglo XVI. El ejemplo más notable lo encontramos en la moneda que regaló, en signo de gratitud, Leone

Leoni al almirante Andrea Doria representado como Neptuno, pieza a la que ya se ha aludido anteriormente. El hijo del orífice y escultor, Pompeo Leoni, realizaría para Carlos V una medalla con el retrato del rey en el anverso y la representación del Océano (anciano con una vasija manante) en el reverso, seguramente para aludir, también en esta ocasión, al poder naval del Emperador (Madrid, Museo Lázaro Galdiano). La misma idea de prestigio naval puede observarse en una medalla realizada por el italiano Selvi para Cosme I de Médicis, que se conserva, también, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid; en ella figura un busto de Cosme I en el anverso, mientras que en el reverso se representa una fabulosa cabra anguipeda.

b. Bronces decorativos.

La refinada sociedad del quinientos manifestó su gusto por los asuntos mitológicos hasta en los más pequeños detalles de su vida cotidiana. Los dioses del mar aparecen en los más diversos objetos de bronce, con carácter decorativo, que suponemos llegarían a ser productos industriales: figurillas exentas, placas esculpidas, apliques para mobiliario, aldabones, tinteros, etc. Una placa perteneciente a una caja, atribuida a Severo da Ravenna, propiedad de la Colección de Samuel H. Kress (Columbia, Carolina del Sur) (lám. IV,III,56), muestra al dios del mar, con rígida complexión anatómica, avanzando en un carro tirado por dos caballos marinos; mientras, en la margen izquierda, una pareja de ictiocentauros armados, en violenta y combativa actitud, denotan por sus posturas el conocimiento y la influencia del célebre grabado de Mantegna, cuya influencia fue decisiva desde el punto de vista iconográfico (ff.IV,II,4 y 5)).

Alessandro Leopardi (muerto en 1522), destacado artífice de la zona veneciana desde finales del siglo XV, es el autor de otra placa broncea de la misma colección estadounidense, en la que se ha representado una "asamblea de dioses". Neptuno, presente en la reunión, aparece, sin embargo, ajeno a ella, y

su figura, situada en el eje central, ofrece una dinámica actitud: corre, empuñando el tridente con sus dos manos, hacia el espectador ; su aspecto es juvenil, porque el artista ha reservado la dignidad de los años para representar al Océano, una figura barbada que se recuesta en el suelo, a su lado, haciendo brotar agua de una vasija que sostiene en su mano (lám.IV,III,57).

Una placa circular, realizada por un artista veneciano en los primeros años del siglo XVI (Columbia, Fundación Samuel H. Kress), representa, de forma magistral, el "Triunfo de Neptuno" (lám.IV, III,58). El dios del mar es una figura imberbe, de aspecto juvenil, que viaja sentado, con el tridente en la diestra, en una embarcación precedida por dos hermosos caballos marinos, un personaje masculino que sostiene las riendas de uno de los animales y una nereida, también de pie, que parece indicar la dirección a seguir. El combate de los ictiocentauros grabado por Mantegna vuelve a aparecer en una placa circular, en bronce con aplicación de laca negra, esculpida en relieve (Samuel H. Kress Collection) (lám.IV,III,59), atribuída, asimismo, a Alessandro Leopardi, o a algún artista de su círculo de la ciudad de Padua. En esta ocasión, la belleza de las figuras y su correcto modelado está cercana a la altura del modelo que las inspiró, como sucede también en otras versiones del tema halladas en Berlín (Morfenroth Coll.) y en París (Museo del Louvre) (57).

Neptuno, empuñando su tridente en la diestra y con un delfín asido en la otra mano, es conducido a través de las ondas en su venera arrastrada por caballos de mar, en un llamador de puerta realizado en la órbita artística de Alessandro Vittoria (Venecia, Museo Correr) (lám.IV,III,60). La pieza es deliciosa muestra del refinamiento de las casas patricias del Véneto, como lo es también otro aldabón formado por una sirenita alada de doble extremidad pisciforme, que pertenece a la Colección Samuel H. Kress (lám.IV, III,61).

c. Artes suntuarias y orfebrería.

Las artes suntuarias y la orfebrería alcanzaron elevadísimas cotas en el siglo XVI, tanto por el número de los encargos realizados por parte de la élite social como por el estrecho intercambio de estos productos entre las diferentes cortes de Europa. Surgieron talleres especializados en las más diversas labores, promovidos por las cortes, ya que rivalizaban entre sí por la posesión de los más valiosos y exóticos objetos. A medida que transcurría el siglo XVI, el coleccionismo adquiría mayor importancia para las monarquías europeas, y en los gabinetes artísticos, las piezas de lujo ocuparon un papel determinante; incluso fueron los más preciados dones con los que algunos monarcas agasajaban a sus aliados.

La iconografía más recurrente está tomada de la Antigüedad, se puede admitir, incluso, que es, fundamentalmente, mitológica. Los dioses del mar, representados con frecuencia en todo tipo de objetos lujosos, dejan de ser unos temas "mediterráneos" por excelencia, para convertirse en motivos favoritos de ornamento en todas las cortes europeas, ya que habían pasado a ser, sin más, unas figuraciones vistosas, y como otros temas de la mitología, eran el símbolo de la élite cultural; no importaba ya su contenido simbólico, aunque, en ocasiones, pudo estar presente, sino lo intrincado de sus diseños, la riqueza de los materiales y, en definitiva, sus cualidades estéticas. Había triunfado "el arte por el arte", aunque fuera como signo evidente de cultura y prestigio. La clasificación de estos "tesoros" resulta muy compleja, dada la incesante movilidad no sólo de los artistas, sino también de las propias obras, que son un auténtico compendio de los gustos y del saber de la época, un espejo en el que se refleja nítidamente la silueta del exquisito y rebuscado Manierismo. El panorama de las artes suntuarias es complejo y variopinto, pero, a la vez, muy atractivo. La iconografía y el soporte artístico nos servirán de hilo conductor, en el marco de la presente Tesis, para abordar, brevemente, el estudio de algunas de estas maravillosas piezas.

Neptuno, las sirenas y los tritones fueron los seres míticos representados con más asiduidad; sin embargo, ocasionalmente, aparecen Anfítrite, las nereidas, los monstruos marinos, los hipocampos y toda suerte de animales fabulosos del reino acuático. La más absoluta libertad y fantasía es la nota dominante de estas suntuosas producciones, en las cuales el artista daba rienda suelta a todas sus ensoñaciones de creador, siempre originales y sorprendentes. Se utilizaron un buen número de materiales, todos nobles: oro, plata, y bronce para las guarniciones mientras que las piedras preciosas y semipreciosas, los esmaltes, y los materiales que la propia naturaleza proporcionaba (conchas, coral, huevos de avestruz...) servían para cuantos ornamentos coloristas se requerían en cada caso.

El cristal de roca, cuya técnica de realización se había perfeccionado mucho, constituyó, asimismo, una de las glorias del momento. El arte se había convertido en puro virtuosismo, era caprichoso y sofisticado, fastuoso; por ello, las técnicas artísticas tenían que estar a la altura que las circunstancias requerían, conjugadas en muchas ocasiones para la realización de una sola pieza, y su perfección alcanzó cotas verdaderamente extraordinarias. Ya no cabía mayor perfección ni riqueza de materiales.

1. Cristal de Roca.

El cristal de roca no se empleó sólo como materia transparente en jarros, vasos, platos, bandejas..., sino que en él se labraron -como si de piedra, mármol o madera se tratara-, elementos florales, animales o humanos, organizados en composiciones narrativas. La labor de orfebrería consistían en aros de unión entre las piezas de cristal, aunque en las piezas más suntuosas se podía extender a las asas, los remates o los picos vertedores. Asimismo, las piezas de cristal se enriquecían con esmaltes (traslúcido u opaco), y joyas engastadas en cajuelas o cabujones. La tipología de las piezas es variada, siendo en ella las jarras los objetos más frecuentes (modelo bajorenacentista con base reducida, cuerpo ovoidal, asa muy lujosa y pico muy decorado); en ocasiones, las jarras forman

pareja con fuentes o bandejas; destacan asimismo las ánforas, provistas de elaborada peana, asas fastuosas y tapa de remate sobre la que, habitualmente, se coloca una microescultura (en oro o plata); otras piezas notables son los receptáculos de forma de nave, tipología para la que se suele admitir un origen medieval, aunque en ella bien pudieron estar presentes las lámparas paleocristianas con la "navicella" y algunos exvotos marineros. Las piezas más originales y extravagantes son aquellas de estructura zoomorfa (cisnes, patos, delfines...), que solían colocarse como piezas decorativas, y utilizarse en las ocasiones excepcionales.

La ciudad de Milán fue el centro neurálgico de donde proceden muchas de estas piezas, ya que en sus talleres se atendían encargos para diversos países europeos. Las piezas de cristal realizadas en esta ciudad de la Italia septentrional eran, en ocasiones, engarzadas en los lugares donde habían sido encargadas, porque, las más de las veces, el orfebre era ajeno al tallista del cristal, personajes todos ellos muy especializados en sus tareas concretas. Los artistas más destacados fueron, en primer lugar, el milanés Anibal Fontana, cuyas realizaciones serían seguidas en la segunda mitad del siglo por los miembros del Taller de los Saracchi, establecidos también en Milán, aunque con "sucursales" en la corte checoslovaca de Praga, ciudad donde también trabajaron los Miseroni, miembros de otra familia de artífices milaneses (58).

Las divinidades marinas ocupan un lugar preminente tanto en las escenas talladas del cristal de roca, como en las pequeñas esculturas que rematan las piezas; a continuación analizaremos algunas de las piezas más sobresalientes dentro de este marco iconográfico que nos ocupa. El Museo Schatzkammer de Munich posee dos ánforas de cristal de roca y labores de orfebrería (en oro, esmaltes y rubíes), coronadas por una escultura en miniatura de Neptuno. La más elaborada de ambas (59), en cuya panza se han grabado con un detallismo "pictórico" las escenas del rapto de Proserpina y el triunfo de Baco, posee dos espléndidas asas de oro esmaltado y enjoyado en forma de hermas y sirenas; el

Neptuno áureo de su remate, de atlética complexión anatómica, ostenta el tridente en su mano derecha, mientras apoya su otro brazo flexionado en la cadera (acentuando el contraposto) y a sus pies aparece un delfín. La segunda pieza (lám.IV,III,62), bautizada como el "Vaso de Jasón" por las preciosas escenas que ornan su panza, fue realizada por Anibale Fontana; aunque menos rica por sus ornamentos de orfebrería, muestra, en cambio, una figura más sugestiva del dios marino, de proporciones más esbeltas, que, en actitud de rápido avance, levanta su mano derecha para clavar el tridente en el suelo, siguiendo los modelos iconográficos difundidos en la escultura monumental desde la Antigüedad.

Entre las jarras, sobresale un ejemplar perteneciente al "Tesoro del Delfín" (60) (Madrid, Museo del Prado) (lám.IV,III, 63), con gran desarrollo de las labores de orfebrería, a base de plata dorada, oro esmaltado y rubíes. El cuerpo del recipiente, de forma completamente ovoidal no presenta relieves figurados, de modo que la atención se centra en el asa, compuesta por dos figuras fantásticas unidas entre sí, de cuerpo humano y extremidad semejante a las de los animales marinos; tradicionalmente dichas figuras se han identificado con una sirena y un Baco, aunque pudiera pensarse que fueran sirena y tritón.

El conjunto de plato y jarra conocidos como "de la Casa de Sajonia" conservados en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (lám. IV,III,64), posibles obras italianas de final de siglo, contienen, asimismo, seres de la antigua fábula marina como motivos de ornamentación. La jarra (cristal de roca con monturas de oro esmaltado en la peana y el pico) tiene como motivos decorativos en la banda central las figuras de tres animales marinos de especie diferente, enmarcados en cartelas rectangulares, alternando con óvalos lisos. El plato o bandeja circular está formado por un entramado de plata dorada con incrustación de placas de cristal. El anillo exterior consta de placas de cristal decoradas, alternativamente rectangulares (de ángulos redondeados) y ovales. Sobre cada una de las placas de forma rectangular aparecen representados ocho animales de extremidad ictioforme y cabeza de diversa especie (león, lobo, pájaro, cabra, reptil,

caballo,...) nadando en la agitación de las aguas. El medallón central, también de cristal, vuelve a atender a la mitología marina, representada por el dios de las aguas, con la cabeza coronada y en actitud de hacer sonar su estruendosa bocina.

La "Fuente de los Doce Césares" del Tesoro del Delfín (Madrid, Museo del Prado) (lám.IV,III,65), es un trabajo milanés, quizá relacionado con la producción de la familia Saracchi, que se puede fechar en torno al año 1580, realizado en cristal de roca, oro, perlas y lapislázuli. Un anillo exterior áureo, con las efigies de los doce Césares en sus respectivos camafeos ha dado nombre a la cuidada pieza; a continuación, se desarrolla una narración mitológica, continua, y, en el fondo, se ha elegido una escena del "thíasos" marino como motivo ornamental. Los centauros marinos, tritones y nereidas, de diferentes actitudes, y unidos entre sí mediante gestos o posiciones, subrayan la idea del movimiento circular de las ondas, muy apropiada con la forma ovalada de la fuente.

El llamado "Barco de la Tortuga", también de las Alhajas del Delfín de Francia (Madrid, Museo del Prado), es una pieza realizada en cristal de roca y oro esmaltado en los talleres italianos (?) del último tercio del siglo XVI. Le da nombre su pie, en forma de tortuga, sobre el que se alza un vástago abalaustrado que sostiene el cuerpo abarquillado del vaso; sobre éste, la decoración grabada muestra, por un lado, a Neptuno sobre una concha tirada por caballos marinos, una divinidad fluvial (o el Océano), y un tritón que porta escudo y lanza; en el otro lado aparecen Anfítrite (con un dardo en la mano) sobre un delfín, otra deidad fluvial y un tritón luchando con un delfín. Las olas del mar se agitan ante el soplo de los vientos -personificados por cuatro cabezas-. Toda la zona superior del conjunto está decorada por una alegre procesión de infantes desnudos, que juegan y hacen sonar sus instrumentos musicales (61). La "Copa de las Cuatro Estaciones" (Tesoro del Delfín, Madrid, Museo del Prado) (62), pieza realizada en el último tercio del siglo XVI en cristal de roca con guarnición de oro esmaltado, pone ante nuestros ojos la imagen de la reina del mar, Anfítrite,

situada bajo las representaciones de las estaciones, con delfines, sobre uno de los cuales avanza en las ondas.

El Museo Lázaro Galdiano de Madrid cuenta entre sus piezas de cristal de roca con una vasija en forma de nave (o concha marina), que se puede fechar en torno al último tercio del siglo XVI, y procede, quizá, de los talleres milaneses o de la ciudad de Praga, taller regentado por artistas italianos (láms. IV,III,66 y 67). El cuerpo del recipiente, ondeado y asimétrico, presenta un paisaje campestre con varios animales y una escena marina en la que Neptuno, de pie y con su manto movido por el viento (en uno de los lados menores) sostiene en una de sus manos el tridente y en la otra, las riendas de los caballos marinos que le arrastran en su venera; su anatomía y movimiento es natural, e impecable desde el punto de vista técnico.

La pieza más valiosa de cuantas de cristal de roca posee el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, es una vasija zoomorfa con cabeza de pato, conocida como la "copa de Neptuno", que fue ejecutada para Rodolfo II, gran coleccionista de antigüedades (rey de Bohemia entre 1571 y 1611), hacia 1600, probablemente en el taller milanés de los Saracchi. Está compuesta por siete piezas de cristal unidas mediante seis estructuras de oro esmaltado y enjoyado, y el mayor interés artístico corresponde a su remate, un grupo escultórico en oro esmaltado que representa a Neptuno cabalgando a la grupa de un delfín alado. Todo el conjunto está cubierto de esmaltes, translúcidos y opacos, en azul, verde, celeste, amarillo, rojo, blanco y negro; "en la figura de Neptuno se emplea el blanco marfil para la encarnación, el rojo para el manto flotante y el oro sin esmalte para los cabellos y el tridente que sostiene el dios en la mano derecha. De la mano izquierda cuelga una perla montada con diamantes, de gran tamaño, de la que puede afirmarse que es una adición posterior, tanto por su tamaño como por su montura, y también por la incongruencia del signo" (63).

2. Orfebrería.

Entre los trabajos de orfebrería del siglo XVI destaca el salero de oro y esmalte sobre base de ébano de Benvenuto Cellini (1500-1571), la mejor pieza de este tipo que ha llegado hasta nosotros, realizada con un virtuosismo técnico incomparable; fue diseñado y empezado en Roma para el cardenal Hipólito de Este (1540) y terminado en Francia para Francisco I (1543); más tarde el salero fue regalado por Carlos IX, nieto del rey Francisco I, al Archiduque Fernando de Austria y se conserva hoy en el Museo de Historia del Arte de Viena (láms.IV,III,69-71)) (64). Sobre una base de forma oval, decorada con figuras emblemáticas, el artista situó, afrontadas las figuras de Neptuno y Tellus (la Tierra), porque el salero estaba destinado a contener los productos del mar (sal) y de la tierra (pimienta), es decir, utilizó las figuras más convenientes al objeto, según el principio del "decorum", y las colocó en posiciones inestables, inspirándose para ello en las figuras de las tumbas mediceas de Miguel Ángel. La Tierra es una elegante y hermosa mujer reclinada sobre un suelo rocoso, que lleva una de sus manos hacia su seno para exprimirlo, como signo evidente de su fertilidad, mientras acerca la otra al contenedor de la pimienta, concebido como un monumento en forma de arco triunfal de orden jónico, rematado en una figura yacente de estructura miguelangelesca. Las piernas de Tellus, extendida una y flexionada la otra, eran el símbolo de los montes y las llanuras de la tierra, según el propio Cellini expresó en su "Tratado de la Orfebrería" (65).

Neptuno es una bella figura de potente aspecto y articulada musculatura, a la define el tridente que empuña en su diestra; su expresiva cabeza, de cabellos rizados y barba corta, está ceñida por una diadema, siguiendo los modelos más ilustres de la escultura antigua. Está sentado en su carro avenerado, y los hipocampos que le conducen, a través de las olas, aparecen junto a él; delfines y peces son los animadores de la superficie acuática, sobre la que se destaca una decorada naveta de proa en forma de dragón, que serviría como recipiente contenedor de la sal. La obra de Cellini marcaría un hito, y desde entonces serían

muy frecuentes los saleros en forma de nave, o con la representación de dioses marinos, cuya iconografía se habría de difundir, incluso, hasta Inglaterra, como demuestra el célebre "Gibbon Salt", realizado en 1576 (Londres, Goldsmiths' Hall) (lám. IV,III,72). El precioso salero de ónice con sirena de oro (con aplicación de esmaltes, rubíes y diamantes) del Tesoro del Delfín (Madrid, Museo del Prado)(lám.IV,III,73) obra francesa de los años medios del siglo XVI, es otra prueba de dicha influencia, que rivaliza por su belleza y virtuosismo con la obra del orfebre florentino, que pudo inspirar su temática y acaso su técnica, ya que, durante su residencia en Francia, Cellini fue el orfebre del rey, y sus obras, las más apreciadas en territorio galo en los años sucesivos. La sirena, con sus dos colas cruzadas en diagonal, y sus brazos extendidos, sirve de soporte a la base del salero. Asimismo, dicha influencia iconográfica se puede advertir entre los saleros más modestos, como sucede en un ejemplar italiano realizado en lapislázuli y bronce dorado, cuyo pie está formado por tres sirenas -de extremidad pisciforme y patas de ave- que cabalgan sobre el lomo de tres respectivos delfines-, que actúan como tenantes del contenedor de la sal (Florencia, Museo degli Argenti) (lám.IV,III,74).

3. Joyas.

En las primeras décadas del siglo XVI se creó en Florencia una tipología para las producción de joyas que sería la base de la joyería europea; son joyas extravagantes, a menudo reproduciendo formas fantásticas, cuyo origen iconográfico debe buscarse en los grabadores nórdicos, aunque existen no menos caprichosos y bellísimos modelos en el arte antiguo. Entre los prototipos de la Antigüedad con representación de divinidades marinas, destacamos una pareja de brazaletes áureos del siglo III a.C., con figuras de sirena y tritón, respectivamente, que se conservan actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York (láms. IV,III,75 y 76).

El colgante más reproducido por los orfebres es un modelo que pende de una cadena, concebido como una forma aislada (figura humana, caballo marino, monstruos fantásticos...), integrada por distintas piedras y perlas barrocas, y con perlas en forma de lágrima para el remate. El más famoso de todos ellos es el llamado "Canning Jewel" (Londres, Victoria and Albert Museum)(lám.IV,III,77), obra realizada hacia 1560 (procedencia dudosa), regalada por un miembro de la familia Médici a un emperador mogol, y adquirido por Lord Canning, primer virrey de la India. La pieza, cuya influencia sería enorme en los colgantes realizados a finales del siglo XVI por los artistas centroeuropeos, como veremos, representa a un tritón con cimitarra y escudo, cuyo cuerpo ha sido realizado en una sola perla barroca, con enlace de oro, esmaltes y piedras preciosas. En la misma línea se puede incluir otro maravilloso colgante realizado en oro esmaltado, a base de incrustaciones y colgantes de piedras preciosas y perlas (incrustadas y colgadas), que perteneció al tesoro de los grandes duques de Toscana y que hoy se conserva en el Museo degli Argenti de Florencia (láms.IV,III,78 y 79). La joya representa a Escila, identificable por el perro que surge bajo su cintura, aunque por su hermoso rostro, su aura velificante y su cola pisciforme, recuerde a las sirenas, nereidas y tritonisas.

4. Armaduras.

Dentro del marco de las artes suntuarias del período que tratamos, las armaduras ocuparon un lugar ciertamente destacado; el armamento y el traje de guerra eran objetos de distinción social, con connotaciones artísticas y suntuarias desde la Edad del Bronce, y el regalo principesco más apreciado en los acontecimientos excepcionales, ya que la posesión de las armas supuso siempre, para los pueblos, el poder, y era uno de los símbolos más elocuentes de nobleza y distinción. Dicho carácter nobiliario trajo consigo la suntuosa elaboración del traje de guerra, así como la riqueza de su decoración. Desde finales del siglo XIV (1380) las piezas metálicas (de acero), que con anterioridad cubrían sólo las extremidades, revistieron la totalidad del cuerpo, generalmente sin decoración,

aunque se conocen piezas excepcionales de la época que presentan aplicaciones de bronce dorado.

El siglo XV supuso el desarrollo total de la armadura con función defensiva, mientras que en la centuria siguiente, ésta adquirió carácter suntuario y deportivo. A partir del año 1500 se empezaron a difundir las decoraciones en las armaduras, que consistían, primeramente, en la aplicación de toscos grabados realizados al aguafuerte. Sin embargo, en poco más de veinticinco años, se produjo una auténtica revolución decorativa en el trabajo de los armeros, quienes dotaron a sus piezas el carácter suntuario que la época reclamaba. Ello fue una consecuencia de las ordenanzas de Maximiliano I, según las cuales se reglamentaban todos los asuntos referentes a torneos y exhibiciones. Maximiliano, el promotor de la nueva moda, dio nombre al tipo de armaduras acanaladas "a la maximiliana", que se difundirían en las restantes cortes europeas. Este emperador, que no en vano ha sido llamado "el último caballero" intentó recuperar los ideales de caballería que estaban atravesando por un período de franca decadencia a finales del siglo XV. Dichos ideales y el ambiente cultural de la época se expresarían, entonces, a través de las armas.

Hacia 1525 ya se estaban perfilando en Europa dos modos distintos de entender la decoración de la armadura que quedaron plasmados en las producciones de la corte de Augsburgo y las del Milanesado. El equipo de armamento italiano se caracterizaba, a grandes rasgos, por los repujados en medio o altorrelieve (para las figuraciones), combinados con ataujías de plata y oro (para las decoraciones vegetales), mientras que en Alemania predominaban los grabados al aguafuerte, dispuestos en bandas doradas. Ambas manufacturas que requerían un complicado proceso de fabricación y una técnica metalúrgica muy desarrollada. Las armaduras italianas, en general menos suntuosas que las extranjeras, presentan, en cambio una relación más estrecha con otras artes plásticas, especialmente con la escultura. Italia, comenzó pronto a dar muestras de su personalidad artística individualizada, de su capacidad para embellecer

todo tipo de objetos, siguiendo los más variados procedimientos técnicos. Entre dichos procedimientos sobresale la técnica del grabado a buril, porque su utilización favoreció el desarrollo de las ilustraciones de mitos clásicos, de escenas religiosas, y, según el principio de la conveniencia (el "decorum"), de escenas de batallas, que ocupaban, frecuentemente, un buen número de la superficie del traje de defensa.

A la tradicional armadura heroica, cuyo propósito era eminentemente transfigurador, se sumó la creación de una armadura cubierta de festones y de figuraciones clásicas en nichos, iconografía que tiene su origen en Giulio Romano, gran difusor de la decoración rafaelesca; tales armaduras tendrían especial acogida, sobre todo, entre los miembros de la familia Farnesio, en la corte francesa de Francisco I y en las españolas de Carlos V y Felipe II. Entre las familias de armeros activos en Milán en el período central del siglo XVI destacó la de los Negroli, y en el último tercio del siglo, la de los Piccinino, cuyo más sobresaliente miembro fue Lucio Piccinino (66), cuyas obras se hicieron famosas en toda Europa. Las producciones salidas de estos talleres milaneses se diferencian, fundamentalmente, por la incrustación de guarniciones en oro y plata, procedimiento que en la época recibía el nombre de "ataujía", consistente en la sucesiva aplicación de láminas o hilos metálicos de alta ductilidad sobre una superficie compacta preparada con un grabado a buril de líneas paralelas o cruzadas. El martilleo en frío garantizaba una decoración lo suficientemente estable, al tiempo que permitía realizar finas labores decorativas, cuyo color contrastaba con respecto del fondo. Además, se podía proceder a un acabado ulterior a buril, sin necesidad de recurrir al damasquinado, método más complejo.

La suntuosidad y perfección técnica de las obras de los Negroli y Lucio Piccinino, y de los seguidores de ambos, está bien representada en las obras que conserva en la actualidad la Armería del Palacio Real de Madrid, la segunda colección más importante del mundo en su género, después de la de Viena, algunas de cuyas obras analizaremos a continuación (67). Dichas piezas son

extraordinariamente ricas en la ornamentación, hasta el punto de que no deja libre espacio alguno. Las decoraciones de las armaduras son el trasunto del mundo intelectual, hecho que condicionó la elección de los motivos ornamentales más frecuentes: las divisas dinásticas del propietario (cruces de Borgoña, Toison de Oro, y toda suerte de emblemas heráldicos), los temas bíblicos y mitológicos (ambas temáticas destinadas a ensalzar, con frecuencia, las virtudes de los príncipes), y la decoración vegetal, dispuesta por doquier.

Los dioses marinos y fluviales de la mitología clásica fueron un motivo de iconografía que apareció, con frecuencia, en sus obras, como hemos podido corroborar tanto en la Armería del Palacio Real madrileño, como en piezas pertenecientes a otras importantes colecciones. Su uso obedece, fundamentalmente, al igual que en las otras artes, a dos tipos de razones: por un lado expresan el prestigio marítimo y poder naval de su poseedor, como sucede habitualmente en las obras realizadas para Carlos V, y por otro, a que los dioses marinos, recuperado el carácter escatológico que la Antigüedad tardía les había asignado, eran seres que garantizaban, en caso de muerte, el tránsito del difunto hasta las placenteras Islas de los Bienaventurados, o lo que es idéntico, la ansiada Inmortalidad.

Las Rodelas (escudos de forma circular y diámetro de 50 centímetros aproximadamente) cuentan entre las piezas italianas del armamento en las que se prodigó, con frecuencia, la decoración a base de motivos tomados del "thíasos" marino clásico. Uno de los ejemplares más tempranos de rodelas con tal ornamentación es la realizada por Filippo y Francesco Negroli (armero y dorador, respectivamente), hacia 1545, que se conserva en la Armería del Museo de Historia del Arte de Viena (lám.IV,III,80). Una impresionante cabeza de Medusa ocupa el umbo central de la pieza, rodeada por diferentes bandas decorativas: la primera está realizada a base de labores vegetales de ataujía, la segunda, en relieve, presenta trofeos militares, panoplias y figuras alegóricas, mientras que en la orla exterior, asimismo repujada, se despliega un amplio cortejo marino,

dispuesto entre cuatro bustos de personajes incluidos en medallones circulares. Buena parte de los prototipos míticos del arte antiguo están presentes en este espectacular "thíasos" del mar, en el que los ictiocentauros sirven de montura a delicadas nereidas, los tritones hacen sonar sus bocinas,... los erotes cabalgan sobre hipocampos de enroscadas colas o fomentan la unión amorosa entre nereidas y centauros marinos,... las tritonisas hacen música con sus flautas, y en el que están presentes toros marinos y otros animales fabulosos innombrables. Todo el conjunto decorativo-simbólico rebosa dinamismo y vida...como si en él resonara diáfana la música marina, convertida en la armonía celestial del Paraíso de los Bienaventurados.

La rodela llamada del "Plus Ultra", perteneciente a la colección de la Armería del Palacio Real de Madrid (D-63) (láms. IV,III,81 y 82), fue realizada en el norte de Italia en los años medios del siglo XVI, y su magnífica decoración muestra el tema de la "Apoteosis de Carlos V", para quien fue hecha. El emperador, ataviado como un César romano, se yergue altivo sobre un birreme, precedido por la personificación de la Fama, y seguido por una Victoria alada que le concede la corona laureada como signo de su triunfo. El poderoso Hércules transporta sus columnas desde los límites antiguos (Gibraltar) hasta más allá de éstos (Africa), mientras que el soberano del mar, Neptuno, cede parte de su potestad al emperador, y ayuda con su mano -que empuja una de las columnas- a que se amplíen los dominios marítimos de éste. Neptuno es un personaje de anatomía fuertemente musculada y afectada actitud, que aparece desnudo, con un manto cayendo por detrás de su espalda, y sostiene erguido el tridente que le identifica. En la zona inferior aparecen la hermosa personificación del Océano (Atlántico) -o el río Betis, según han señalado algunos autores-, que se recuesta majestuoso con un cántaro manante y un cuerno repleto de frutos en sus manos, y una figura femenina encarcelada que representa a Africa, el nuevo continente sometido por Carlos V. Todo el conjunto aparece enmarcado por una rica orla con guirnaldas de frutos sostenidas por encantadores amorfos alados. El programa iconográfico de la obra está imbuído, como se ha visto, de contenido

político: Carlos V domina el mar (Neptuno) hasta sobrepasar los límites del Océano Atlántico (68).

Otra suntuosa rodela de parada que conserva la Real Armería madrileña (D-6) (lám.IV,III,83), también de procedencia italiana -ejecutada por un autor anónimo en el tercer cuarto del siglo XVI-, muestra, nuevamente, un amplio desarrollo del séquito de las divinidades marinas en la orla exterior, que sirve para cobijar un mascarón central y cuatro óvalos con escenas de combates. Los integrantes del "thíasos" del mar flanquean, otra vez, los bustos de cuatro personajes alegóricos, que, en esta ocasión, se incluyen dentro de nichos en forma de venera. Dominan la orla los centauros marinos de combativas actitudes, que arremeten contra tritones (y acaso contra tritonisas) de extremidades pisciformes bífidas, o pelean entre sí, armados con escudos, lanzas, flechas o plantas marinas... Varios animales anguipedos fantásticos les acompañan en su rápido galope a través de las olas. En cada uno de los dos tramos inferiores, sendas personificaciones fluviales (u oceánicas) -hombres agachados que hacen manar agua de sus respectivos cántaros- ocupan el centro del espacio compositivo mientras proporcionan su agua al Océano en el que desembocan sus cauces. Llama la atención la ausencia de la representación de las ninfas marinas, cuyos delicados cuerpos suelen poner contrapunto a la violenta lucha de los centauros marinos y tritones.

La misma línea iconográfica de seres marinos en actitud de combate se puede apreciar en una rodela italiana, realizada hacia 1585 que se conserva, también, en la Real Armería de Madrid (D-70) (lám. IV,III,84), obra que ha sido relacionada con el taller de Lucio Piccinino por sus semejanzas estilísticas con la armadura del Duque de Alba, perteneciente a la Armería de Viena. De las ondulaciones marinas emergen las cabezas de monstruosos animales marinos, y varias parejas de ictiocentauros, luchan, afrontados entre sí, mientras que otros congéneres acuáticos avanzan, en solitario, a través de su elemento.

Al tercer tercio del siglo XVI corresponde otra rodela, muy interesante a nuestros ojos, por la rareza de su iconografía, de procedencia desconocida (italiana?), que se conserva en la Armería del Palacio Real de Madrid (D-72) (láms. IV,III,85 y 86). Una máscara central, provista de cuernos, ocupa el umbo central de la pieza, mientras que otros tres mascarones -inscritos en círculos- alternando con las alegorías de la Guerra, la Fortuna y la Abundancia -dentro de marcos ovalados- se disponen sobre su superficie, ornada, asimismo con decoraciones vegetales y seis seres marinos fabulosos. Estos últimos, todos ellos alados y de cuerpo rematado en una poco usual extremidad marina, análoga a las de las langostas y otros crustáceos, son excepcionales desde el punto de vista iconográfico; cuatro de los mismos poseen cabezas de imaginarios y terroríficos animales, mientras que los dos inferiores tienen cabeza humana, tocada por una corona, y extremidades delanteras semejantes a las de los centauros marinos.

Neptuno, con su corona de rey y su tridente, aparece, combatiendo a las flotas moriscas, junto a su hermano Júpiter y el irascible Marte, en el medallón central de una rodela italiana (Milán), realizada en acero repujado a finales del siglo XVI (Madrid, Real Armería, B-3) (lám.IV,III,87). Los dioses, desde el Olimpo, asisten a los reyes españoles en la batalla. Alrededor de la escena central se disponen cuatro cartelas con escenas militares y alegóricas, entre las que se puede advertir la presencia de cuatro réplicas de la Artemis de Efeso ("polimasta"), alzadas sobre estípites, y flanqueadas, dos a dos, por águilas y caballos marinos alados.

Una borgoñota (casco abierto, utilizado en paradas) atribuída al armero milanés Lucio Piccinino, realizada a finales del siglo XVI (Madrid, Real Armería, A-292) (lám.IV,III,88) es interesante muestra iconográfica, porque su ornamentación subraya el carácter defensivo de la pieza, con la esfinge que la corona, las dos personificaciones del Océano, enmarcadas en óvalos laterales, y los animales anguipédos que decoran la zona correspondiente a las orejas. En otra pieza del mismo tipo, también de la colección real madrileña (D-7)

(lám.IV,III,89), de autor italiano anónimo, las escenas representadas en los óvalos centrales son el Juicio de Paris y el Sitio de Troya, pero, en la visera aparecen, dos monstruosos animales marinos ("Ketos") de larga y enroscada extremidad pisciforme, y en la zona correspondiente a la yugular, sendos tritones de cola bífida hacen sonar su bocina, semejante a un cuerno de caza. Otra borgoñota italiana de la segunda mitad del siglo XVI, perteneciente a un juego de armas de parada (con la rodela D-5, a la que ya nos hemos referido en líneas precedentes), conservada asimismo en la Real Armería de Madrid (D-6) (lám. IV, III,90), pone ante nuestros ojos animales marinos fantásticos utilizados como motivos decorativos en el crestón y la visera. El combatiente necesitaba, como ya se ha señalado, la garantía de inmortalidad que los componentes del "thíasos" marino le ofrecían, razón por la que sus figuras se representaban por doquier en los equipos de armamento.

Las sillas de montar son, también, ejemplos de lo expuesto, y por ello, en las decoraciones de sus arzones (tanto delanteros como traseros) solían representarse los dioses clásicos del mar. Una espléndida silla italiana (Milán) de la segunda mitad del siglo XVI (Madrid, Armería Real, F-51) (láms. IV,III,91-93) presenta en el arzón delantero a Neptuno, conducido a través de las ondas en un carro tirado por cuatro caballos marinos, flanqueado por dos preciosos tritones de extremidad bífida que hacen sonar sus instrumentos. El dios, del que sólo es visible el torso y cabeza, empuña su tridente con la diestra, mientras que calma la furia del oleaje con la otra mano; su rostro es enérgico y su musculatura poderosa..., el cabello y el manto flotan movidos por la brisa marina. Los corceles que arrastran su embarcación son dinámicos y expresivos, y sus cuerpos, plagados de un tejido escamoso muy detallado, se confunden, con las ondulaciones del mar que habitan. A ambos lados del dios, dos tritones, algunos peces, una máscara barbuda y tocada con pinzas de crustáceo (el Océano), y otros dos seres (amorcillos?) componen el séquito triunfal de Neptuno. En el arzón trasero de la misma pieza (lám.IV,III,93), un terrible monstruo marino ocupa el espacio central y dos dinámicos tritones de colas bífidas que empuñan, a modo de armas, un

tridente (derecha) y una cimitarra (izquierda), intentan contener la furia del abismo marino; a ambos lados, un tritón juvenil que hace sonar su cuerno y un erote que revolotea en el lado opuesto, completan el soberbio conjunto.

d. Cerámica.

La producción cerámica italiana del siglo XVI se define por el triunfo de la figuración humana, preferida sobre otros motivos de decoración; esta tendencia, con el consiguiente desarrollo de los asuntos historiados, tuvo sus precedentes en el siglo anterior, y cristalizó en el Cinquecento bajo múltiples aspectos, siempre en piezas de elevada calidad (tanto pictórica como en lo que se refiere a la técnica de cocción). Se incorporaron los retratos, acompañados con frecuencia por escenas bíblicas o mitológicas, que habían sido tan del gusto de la cultura renacentista. Los grabados y la pintura influirían, decisivamente, sobre la temática y el estilo de la pintura aplicada a las obras cerámicas.

En Urbino sobresale la fabricación del taller de los Fontana, cuyos artistas utilizaron, habitualmente, motivos inspirados en la decoración rafaelesca, llenando sus vajillas con grutescos y toda suerte de motivos mitológicos, donde tuvieron cabida los dioses del ámbito marino. Un ejemplar modélico a este respecto es un plato realizado entre 1565-1570, que conserva en la actualidad el Museo del Louvre (lám. IV,III,94); en él, enmarcando con elegancia el motivo central, se despliega un conjunto de figuras cuyo origen iconográfico es la mitología clásica, y su precedente inmediato, como ya se ha señalado, las decoraciones de Rafael. En los compartimentos que rodean la escena principal el artista dispuso, alternados entre sí y con arreglo a un ordenamiento simétrico muy preciso, personajes del "thíasos" báquico y del "thíasos" marino. Estos últimos están representados por un ictiocentauro, en actitud de rápido galope, que sostiene sobre su cabeza un manto flotante, y un personaje masculino que cabalga sobre un monstruo de las profundidades, mientras empuña con sus mano un tridente, y deja volar sobre su cabeza, asimismo, un "aura velificans" (Neptuno?). Otro

elocuente ejemplo del triunfo de las divinidades marinas entre los asuntos mitológicos tratados por el taller de los Fontana es un Vaso con tapa, realizado hacia 1570 y hoy en el Museo del Louvre de París (lám.IV,III,95). Dos divinidades marinas, acompañadas por un cortejo de erotes, tritones y delfines, se destacan sobre un fondo marino azul, cuyas ondas se prolongan, en la lejanía, para mostrar un paisaje de fondo. Estos paisajes marinos, ondeados, tuvieron una cálida acogida y aparecieron en un considerable número de obras de aquel momento, y aún en los primeros años del siglo XVII, influyendo, de modo decisivo, en las producciones francesas del taller de Nevers. Al mismo tipo de figuraciones marinas pertenece una jarra de mesa realizada en maiólica en la segunda mitad del siglo XVI, que se conserva actualmente en el Museo del Bargello de Florencia (69), cuya panza está ornada con la representación de un ictiocentauro, de sinuosa extremidad, que navega rápido sobre las ondas marinas, ayudado por el remo que sostiene en sus manos.

e. Mobiliario.

El mueble italiano del siglo XVI también cuenta con preciosos ejemplares en los que los seres del "thíasos" marino han servido como asuntos decorativos, interpretados, en ocasiones, con sentido simbólico. El "cassone" o arca, mueble medieval por excelencia, siguió siendo la pieza dominante en el mobiliario de todo el Renacimiento; su forma elemental y sus proporciones alargadas sirvieron a menudo como soporte idóneo para el desarrollo de frisos tallados, que constituyeron el modo predilecto de la decoración del siglo XVI. El "cassone" adquirió, avanzado el Renacimiento, el aspecto elegante y sobrio de un sarcófago clásico, como consecuencia del gusto por la Arqueología imperante en la época. Y era lógico que los modelos de los sarcófagos romanos inspiraran a los ebanistas a la hora de elegir la iconografía de las arcas, que, en no pocas ocasiones, muestran sus lados esculpidos con alegres y espectaculares procesiones marinas, en las cuales el dios del mar, acompañado por su cortejo triunfal de nereidas,

tritones, centauros marinos y otros seres se agolpan, dinámicos, siguiendo el ejemplo de los frisos pétreos. Uno de los ejemplares más bellos al respecto es un cassone, realizado en madera de nogal y abeto a mediados del siglo XVI, que procede del área veneciana, y está decorado con tallas en relieve sobre fondo dorado en las que se representa a Neptuno avanzando sobre las ondas de la líquida llanura, conducido por dos hipocampos y rodeado de un tumultuoso cortejo marino, hermoso y dinámico (lám. IV,III,96).

Un ejemplar análogo al anterior, tanto en estructura como en decoración es un "cassone" romano, realizado en madera de nogal, de la segunda mitad del siglo XVI, que se conserva en el Museo del Bargello de Florencia (lám.IV,III,97). En esta ocasión, las nereidas, recostadas sobre animales marinos, constituyen la deliciosa decoración tallada, en altorrelieve, de su frente y laterales. Algunos componentes del "thíasos" marino, tomando como modelo las páginas miniadas y los grabados, y, en última instancia, los sarcófagos romanos antiguos, decoran obras tan sorprendentes y atractivas como una cuna toscana de nogal, realizada en la segunda mitad del siglo XVI (Florencia, Museo Horne)(lám.IV,III,98). El frente semicircular -el balancín- del mueble está ornado con la talla de dos ictiocentauros que enmarcan y sostienen un escudo, mientras que transportan por el mar, sobre sus retorcidas extremidades marinas, a dos "amorinos". Tal vez pudiera entenderse esta elección temática con sentido de protección, y los centauros de mar quedarían así, convertidos en seres apotropaicos.

Pequeños detalles decorativos, dentro de los muebles, son muestra patente del favor que las divinidades marinas alcanzaron en el siglo que nos ocupa; así lo demuestra una cómoda genovesa de madera y raíz de nogal, de finales del siglo, en la que dos sirenas de cola pisciforme enmarcan la cartela decorativa principal, sita entre los dos cajones superiores (Génova, Palazzo Bianco) (lám.IV,III,99).

NOTAS:

1. En la actualidad nos vemos limitados en el conocimiento de las colecciones de obras de arte anteriores al siglo XV, aunque ciertas reseñas escritas indican que entre los humanistas estaba difundida la costumbre de coleccionar antigüedades clásicas, e, incluso, que tales colecciones fueron de utilidad para los artistas con anterioridad al año 1400. Ghiberti y Donatello, según nos transmite Vasari, cuentan entre los primeros coleccionistas en el sentido moderno de la palabra. El interés por la reunión de obras antiguas no tardaría en llegar a Roma, donde, Sixto IV, antes de 1450, había reunido una magnífica colección de obras de arte que regalaría a los "concejales" (Conservadores), en 1471, para que la colocaran en su palacio del Capitolio, donde se conserva, todavía hoy. El "Palacio de los Conservadores" constituyó, en realidad, el primer museo moderno. A ello siguió, en los primeros años de la centuria siguiente, la construcción de un recinto especial destinado a contener antigüedades: el patio público del Belvedere del Vaticano, realizado por Bramante, y que alojaría obras tan célebres como el Laoconte, descubierto en 1506.
2. Clark, K, *Civilización I*, Madrid, 1984, p. 179.
3. Nicolás Maquiavelo (1469-1527).
4. Giordano Bruno (Nola,1548-Roma,1600).
5. Cfr. Panofsky, E., *Idea*, Madrid, 1980, pp. 67 y ss.
6. Cfr. Capítulo I,VI,1.
7. Santoro, C., *I Codici Miniati della Biblioteca Trivulziana*, Comune di Milano, 1958, tav. LVI.
8. Citado en el "Catalogo de la Mostra a cura di Giovanni Morela: Raffaello e la Roma dei Papi", Salone Sistino, Mayo-Octubre 1985; Mayo -Octubre de 1986, p. 103.
9. Yates, "The Emblematic Conceit", en *Journal of the Warburg and Courtland Institute*, 1943.
10. Favyn, A., *Théâtre d'honneur et de chevalerie*, 1620, p. 287.
11. Vasari, G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes*, Traducción y comentario de André Chastel, París, 1981, Cfr, Leonardo.
12. Giulio Pippi(1499-1546), conocido por el sobrenombre de Giulio Romano, es un pintor manierista, cuya obra tuvo un amplio alcance, en especial por la elegancia e ingenio de su estilo y su relación con el mundo de la Antigüedad. Se formó en

Roma, en el taller de Rafael, con quien realizaría los proyectos para la decoración pictórica de la Farnesina, y a la muerte del maestro, sería el encargado de concluir la mayor parte de los encargos de éste.

13. Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 740.
14. Raffaello Sanzio o Santi (1483-1520) fue un artista precoz formado en la Corte de los Montefeltro, en Urbino. Poseyó una excepcional receptividad para asimilar la obra e influencias de diversos artistas, que adaptó a su genio y superó de forma magistral. Entre 1504-1508 estuvo en Florencia, donde tomó contacto con Leonardo y Miguel Angel, para más tarde pasar a Roma -llamado por Julio II-, donde culminaría su carrera, con la decoración de las Estancias Vaticanas y otros encargos importantes.
15. La Farnesina es una villa romana construida por Baltasar Peruzzi para la familia Chigi a principios del siglo XVI, que sería comprada por los Farnesio en 1580. En sus programas iconográficos se expresa el ambiente humanista de la Roma del momento, la alegría de vivir y el sentimiento de "Triunfo" de esa generación.
16. Cfr. Sebastián, S., *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 131-133.
17. Saxl, F., *La fede astrologica di Agostino Chigi*, Roma, 1934.
18. Cfr. Sebastián, S., op. cit., p.133.
19. Cfr. Melicertes-Palemón, APENDICE I.
20. Una figura muy semejante a Galatea es la imagen de Santa Catalina del Museo Británico de Londres, por lo que se las ha llamado "hermanas". Cfr., De Vecchi, P. *La obra pictórica completa de Rafael*, Barcelona, 1988, láms. 92 y 84, con sus respectivos comentarios.
21. Cfr. Clark, K., *El Desnudo*, Madrid, 1981.
22. Entre estos grabados destacan los de Marcantonio Raimondi (1511), Hendrick Goltzius (1592), Nicolás Bocquet (1690), Nicolás Dorigny (1693), Bernard Picart (1734), Domenico Cunego (1771) y Joseph-Theodore Richomme (1820), Cfr. Melot, M. y / , *El Grabado*, Génova, 1981, p. 34
23. Don Luis de Góngora y Argote (1561-1527), cordobés de nacimiento, una de las cumbres de la literatura española, escribió este vasto poema, compuesto por 504 versos en octavas reales, en la segunda etapa de su vida, cuando su erudición y su genio estaban preparados para acometer empresa de tal envergadura.
24. Cfr. Bellori, G.B., *Descrizione della imagine dipinte de Raffaello d' Urbino nel Palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara*, Roma, 1751.

IV. EL RENACIMIENTO

25. Becherucci, L./Marabottin, A., Rafael (2 vols.), Barcelona, 1968, vol. II, pp.552-558.
26. Dresden State Art Collections, "Guide to the Old Masters", 1985.
27. Benvenuto Tisi, apodado Garofalo (1481-1559), fue un pintor sumamente original, adscrito a la tradición ferraresa. Su estilo deriva en buena medida del de Mantegna, aunque también recibió influencias de Giorgione, Rafael, Miguel Angel y Sebastiano del Piombo. Lo más importante de su producción fueron las decoraciones de techos realizadas para el Palazzo del Seminario de Ferrara, y las del Palazzo de Ludovico el Moro.
28. Bernardino Luini (1480/5-1532), pintor milanés seguidor de Leonardo, pero sólo llegaría a comprender lo superficial de la obra del maestro de Vinci. Precisamente, esa simplificación y popularización de la obra de Leonardo, le valieron un gran éxito, aunque nunca llegó a ser considerado como pintor de primera fila.
29. Cfr. Gombrich, E. H., "La Sala dei Venti en el Pallazo del Te" en el Journal of the Warburg and Courtland Institute, London, 1950 , estudio reproducido en Gombrich, E., Imágenes Simbólicas, Madrid, 1986, pp. 191-207.
30. Giorgio Vasari (1511-1573), pintor, arquitecto e historiador natural de Arezzo. Después de su colaboración en los talleres de Andrea del Sarto y Baccio Bandinelli (Florencia) pasó a Roma en 1532, para trabajar con Salviati, y desde 1538 desarrolló un estilo plenamente manierista. Fue pintor prolífico y muy popular, aunque sus obras son de mediocre calidad; la más destacada de todas ellas fue la decoración de la "Sala dei Cento giorni" del Palacio de la Cancillería de Roma. Su obra arquitectónica más importante es la Galería Uffizi de Florencia, de 1560. Además de estos trabajos sobresalió por sus escritos, y es especialmente conocido por "Le vite dei piú Eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani", editadas, sucesivamente en 1550 y 1568.
31. La Villa de Maser, en la comarca de Treviso, fue construida por Andrea Palladio para los hermanos Marcantonio y Daniele Barbaro, y actualmente es propiedad de los condes Volpi di Misurata.
32. Paolo Caliari, el Veronés, (1528-1588), es una de las cumbres del arte italiano del Renacimiento, tanto por su fecundidad artística como por la calidad de ésta; su arte se distancia de los pintores venecianos por el diferente uso del color, de origen Veronés, concentrado en la armonía de tonos claros, definidos netamente.
33. Cfr. Marini, R., La obra pictórica completa del Veronés, Barcelona, 1976, n. 71.

34. Jacopo Robusti, "il Tintoretto" (1518-1594). Uno de los más destacados pintores venecianos , cuya máxima aspiración artística fue conseguir "el dibujo de Miguel Angel, el color de Tiziano", aunque en su obra se detectan otras notables influencias, como la del Parmigianino. Ecléctico por antonomasia, Tintoretto, fue también un pintor dotado de una gran imaginación, que abrió importantes sendas para el desarrollo futuro de la historia del Arte.
35. Cfr. de Vecchi, P., *La obra pictórica completa de Tintoretto*, Barcelona, 1974.
36. Pope-Henessy, J., *El Retrato en el Renacimiento*, Madrid, 1985, pp. 271, f.268.
37. Angelo di Cosimo, "il Bronzino", (1503-1572), pintor manierista que fue discípulo del Pontormo desde 1519; en su obra, sobresaliente en el género retratístico, también se advierte la influencia de Tiziano. Las manipulaciones del volumen para conseguir una mayor complejidad de movimiento procuraron a sus obras un resultado poco satisfactorio desde el punto de vista estético.
38. Federigo Zuccari (1542-1609), es uno de los exponentes más destacados del manierismo romano de las postrimerías del siglo XVI . Realizó constantes viajes por Italia y el extranjero, visitando Francia, Amberes e Inglaterra. Trabajó en el Palacio de los Dogos de Venecia, en la Catedral de Florencia (donde finalizó la decoración pictórica de la cúpula de Brunelleschi, iniciada por Vasari); en 1585 se trasladó al Escorial para tomar parte en la decoración del Real Monasterio. Su estilo, eminentemente ecléctico se difundiría considerablemente debido a sus actividades como teórico y docente.
39. Tiziano Vecellio 1473/90-1576, el más importante artista de la escuela de pintores venecianos, comparable por su talla artística a Leonardo, Rafael o Miguel Angel; su máxima obsesión, a lo largo de toda su vida fue el cromatismo, siendo el color el verdadero protagonista de muchas de sus obras.
40. Según Tietze-Conrat, la versión original del cuadro, pintada para el Duque Alfonso de Este es la que se conserva actualmente en la Galería Doria de Roma, que daría origen a otras dos versiones del tema, la del Prado y la que fue encargada por Maximiliano II, hoy perdida. Cfr. *Journal of the Warburg and Courtland Institute*, 1951.
41. Wittkower, R., "Titian's Allegory of Religion succoured by Spain", en *The Journal of the Warburg and Courtland Institute*, 1939-40.
42. En el artículo citado "Titian's Allegory of Religion succoured by Spain", un apartado correspondiente al estado de conservación del cuadro, sostiene que la figura de

IV. EL RENACIMIENTO

Neptuno (?), junto con el mar y los barcos, pertenecen a la última versión del conjunto.

43. La iconografía de las fuentes de Neptuno desde el siglo XVII hasta nuestros días será un tema que quisiéramos abordar en ulteriores trabajos de investigación, ya que tenemos recogida la práctica totalidad del material y la bibliografía pertinente para abordar su estudio.
44. Giovanni Bologna (1524-1608), escultor flamenco que trabajó en Italia al servicio de los Médicis. Su prolífica actividad artística, aunque inspirada en las obras helenísticas y en las creaciones de Miguel Angel, infundió nueva vida en la anquilosada y académica escultura florentina.
45. Bartolomeo Ammannati (1511-1592), florentino discípulo de Miguel Angel; su estilo es un compendio de la obra del gran maestro, pero se fija más en la forma que en la emoción interna.
46. Siguen el esquema propuesto por las figuras de la Aurora y la Noche de las tumbas mediceas de Miguel Angel.
47. Bargellini, P., *Vedere e capire Firenze. Guida storico-artistica*, Florencia, 1981.
48. Berti, L., *Florencia, toda la ciudad y su arte*, Florencia, 1987, p. 65.
49. Angelo Montorsoli (1507-1563).
50. Venturi, L., *Storia dell'Arte Italiana*, tomo X, p. 451.
51. Cfr. Venturi, L., *Storia dell'Arte Italiana*, tomo X, p. 460.
52. Conti, F., *MONUMENTI D'ITALIA. Palazzi Reali e Residenze Signorili*, Novara, 1986, p. 263.
53. Jacopo Tati, llamado il Sansovino (1486-1570), discípulo de Andrea sansovino, de quien tomaría su sobrenombre con anterioridad al Saco de Roma de 1527.
54. Camón Aznar, J., *Guía del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1988, p.43.
55. La pieza salió a subasta en la Galería Sotheby's de Londres el 20 de Abril de 1989, con un elevado precio (\$140.0000-210.000).
56. Cfr, Venturi, op. cit. X-3, f.240.
57. Cfr. Pope-Hennessy, J., *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London, 1965, f. 145, n. 76.
58. Para lo referente al trabajo del cristal de roca hemos seguido, en parte, las indicaciones de María Jesús Sanz en su artículo publicado en la Revista Goya, n. 152: "Vasos Renacentistas de cristal de roca en el Museo Lázaro Galdiano"
59. Sanz, M. J., op. cit. f. 1.

60. El "Tesoro del Delfín" es un fabuloso conjunto de piezas de orfebrería que perteneció a don Luis de Borbón y Austria, llamado "el Gran Delfín" (1661-1712) (hijo de Luis XIV de Francia), cuya mayor pasión fue el coleccionismo de objetos suntuosos; el rico conjunto de piezas acumulado durante su vida sirvió, tras su muerte, para pagar las numerosas deudas que había acumulado. Parte de las joyas pasaron, como herencia a Felipe V, y se tiene noticia de ellas en un inventario real fechado el 31 de Enero de 1724, momento en que estuvieron depositadas en la Granja, en la llamada "Casa de Alhajas". Carlos III donó las piezas al recién creado Gabinete de Historia Natural como colección de curiosidades. Durante la Guerra de la Independencia, las joyas fueron llevadas a Francia por decreto de José Bonaparte, y en 1815, tras el "Tratado de París", Luis XVIII ordenó su vuelta a España. Transformado el Gabinete de Historia Natural en Museo de Pinturas y Esculturas (Fernando VII), en dicho lugar, hoy Museo del Prado, han permanecido hasta nuestros días, salvando los traslados que fueron consecuencia de la Guerra Civil española (Valencia y Ginebra). Cfr. Sánchez, C., "El Tesoro del Delfín", en KOINE, Año II n. 7.
61. Cfr. Angulo Iñiguez, D., Catálogo de las Alhajas del Delfín, Madrid, 1957.
62. Angulo Iñiguez, D., op. cit., n. 83.
63. Sanz, M.J., op. cit., p.75.
64. Un estudio detallado de la historia del salero, así como de su proceso de realización, con las transformaciones que experimentó desde su diseño hasta su definitiva configuración, puede hallarse en Pope-Hennessy, J., Benvenuto Cellini, London, 1985, pp. 101-116.
65. Cellini, B., Trattatto del Oreficeria, (ed. L. De-Mauri), Milán, 1927, pp. 111 y 112.
66. Lucio Piccinino perteneció a una familia milanese de armeros y espaderos del siglo XVI, de la que es el más ilustre representante. Estuvo activo en la segunda mitad del siglo XVI, y sus creaciones fueron fastuosísimas. Entre sus más afamados clientes se encuentran D. Gonzalo Fernández de Córdoba, Alfonso II de Este, el duque de Mantua, el Emperador Maximiliano II y los reyes españoles, Felipe II y Felipe III. Sus discípulos fueron bastante activos, todavía en los primeros años del siglo XVII, y continuaron utilizando los motivos de las composiciones tomadas de los diseños de Rafael y de su escuela, enormemente difundidas mediante grabados. Cfr. Gelli, J., /Moretti, G., Gli armaioli milanesi, Milán, 1903.

IV. EL RENACIMIENTO

67. Quiero hacer constar mi más sincero agradecimiento al Subdirector General de Bienes Muebles y Patrimonio artístico, don Román Ledesma, que me ha permitido realizar las fotografías correspondientes a las piezas de la Real Armería, así como a don Alvaro Soler, Conservador de la misma, y sus ayudantes, por las facilidades que me han prestado a la hora de realizar el trabajo, y por sus inestimables orientaciones.
68. Como ha señalado el profesor Checa Cremades, Hércules y Neptuno "vinieron a simbolizar el doble contenido de las victorias imperiales". Cfr. Checa Cremades, F., Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento, Madrid, 1987, p. 112. El mismo autor cita la Rodela del "Plus Ultra" y un escudo de la Real Armería de Viena en el que aparecen personificaciones de la Fama, la Victoria y Neptuno.
69. Ghiesa, G., L'Arrendamento en Italia. Il Cinquecento, Roma, 1980. p. 71, f.92.

**CAPITULO IV: LAS DIVINIDADES MARINAS EN EL ARTE EUROPEO
DEL SIGLO XVI.**

1. Introducción.

Desde los primeros decenios del siglo XVI, las corrientes renacentistas italianas, tomadas como paradigma artístico e ideológico a seguir, se difundieron por el continente europeo, en virtud de múltiples y complejas causas; sobre todas las razones que impulsaron su propagación se impuso la de un notable afán de lujo y distinción en las diferentes cortes, ya que en su ámbito el cultivo de dichos patrones italianos, identificados con los de las culturas clásicas, suponía un gran prestigio, merecedor de ser aceptado por príncipes y mecenas.

El tema de la presente Tesis Doctoral está centrado, fundamentalmente, en la iconografía del marco cultural Mediterráneo, sin embargo, como ya hicimos al tratar de la Antigüedad y de la Edad Media, hemos optado, nuevamente, por incluir una breve selección de obras realizadas en Francia, y otros núcleos artísticos descollantes del Centro y del Norte de Europa, por considerar que dichas obras enriquecen y complementan la visión iconográfica de los dioses marinos del mundo clásico, interpretados, como tantos otros temas, unas veces de modo similar al de sus prototipos mediterráneos, y otras, de acuerdo con la idiosincrasia cultural de cada zona.

El siglo XVI fue un período especialmente denso y complejo en la política europea, ya que fue entonces cuando se produjo la cristalización del Estado Moderno, con la consolidación de las diferentes monarquías reinantes. Por otra parte, la Reforma de Lutero, y los subsiguientes movimientos reformistas de Zwinglio, Calvino y el anglicanismo inglés, tuvieron consecuencias artísticas

inmediatas y muy significativas; de hecho, el sustrato cultural e ideológico más importante del Renacimiento del Norte de Europa fue el Erasmismo y no el Humanismo propugnado por los neoplatónicos. Manierismo y Renacimiento se entrecruzaron entre sí, imbricándose en una secuencia cronológica que no siguió cauces lineales, siendo muy difícil precisar los límites y el discernimiento de ambos términos.

Los modelos italianos de pensamiento y arte se emplearon de modo ecléctico, sin criterios previos de selección, hecho que condujo a la utilización indiscriminada de los códigos renacentistas, tomados principalmente de Lombardía, Ferrara y del arte de Andrea Mantegna, cuyos grabados tuvieron una calurosa acogida entre los artistas europeos. Las formas y motivos de decoración renacentista (el "modo a lo romano") se integraron al panorama figurativo del arte del Norte, que seguía siendo, fundamentalmente gótico, quedando restringida su utilización, en muchos casos, al aspecto puramente superficial, a la epidermis.

La literatura artística, la difusión de los Tratados teóricos con sus correspondientes grabados ilustrativos, el "tour de cavallier" (viaje obligado de los artistas a Italia), el mecenazgo -con la consiguiente importación de obras italianas- y la movilidad de los artistas italianos, diseminados por toda Europa, cuentan entre las causas principales que propiciaron la generalización de la influencia italiana.

2. El eco de la Antigüedad clásica en Francia: los cortejos marinos.

Carlos VIII (1483-1498), Luis XII (1498-1515) y Francisco I (1515-1547) demostraron su creciente interés por "lo clásico" como signo de prestigio; para ello, llamaron a la corte francesa a artistas italianos, algunos de la talla de Leonardo, cuya estancia en Cloux (1515-19) fue determinante para los artistas del reino galo. Hasta 1525 se echaron las bases culturales que calarían en el período

IV. EL RENACIMIENTO

siguiente, comprendido entre 1525-40, y aún más en el que se ha venido en denominar "clasicismo francés" (1547-59), coincidente con los últimos años del reinado de Francisco I y el de Enrique II.

En torno a Fontainebleau, la residencia favorita del monarca, surgió un floreciente núcleo artístico de índole manierista, animado por el coleccionismo de obras antiguas e italianas, cuya posesión era el más claro símbolo de la cultura. Fontainebleau actuaba como verdadera Academia de las Artes, donde los artistas podían tomar contacto con las obras clásicas, fuente continua que alentaba su inspiración. Las obras figurativas nacidas en Fontainebleau, como exponentes máximos del manierismo cortesano europeo, se caracterizan por su sofisticación, preciosismo, suntuosidad, artificio, ingeniosidad, refinamiento, sentido dibujístico, afectación, complejidad, etc.

La iconografía preferida fue la relacionada con los asuntos de la mitología clásica, porque con ella se exaltaba a la monarquía, cuyos miembros eran equiparados con dioses y héroes. Las Metamorfosis de Ovidio sirvieron como cimiento para la elaboración de múltiples programas iconográficos, aunque la lectura de éstos debiera de ser interpretada en clave alegórica. Los reyes y nobles exhibían con orgullo, en las pinturas, el origen de sus linajes, que procuraban poner en relación con el de algún dios clásico o héroe, entremezclando la historia sagrada con la historia profana, hecho que, como ya señalamos, tuvo sus precedentes en el período helenístico y la Edad Media, y que, a partir de este momento, sería muy habitual, culminando en el reinado de Luis XIV.

En tiempos de Enrique II los personajes de la corte francesa se ocuparon muy afanosamente en representar una "Divina Comedia" y convertirse así en los miembros de un "nuevo Olimpo" (1); el arte y la poesía del momento insisten sobre la divinidad del soberano, y de los personajes más íntimos de éste. En el Castillo de Tanlay, mansión cortesana de la familia Coligny Châtillon, un fresco ejecutado por uno de los discípulos del Primaticcio representa a un grupo de personajes contemporáneos efigiados bajo el aspecto de dioses y diosas, con los

atributos propios de la divinidad que encarnan. La clave de la interpretación de la pintura ha sido suministrada por los Himnos compuestos por Ronsard en 1555. Júpiter es el rey Enrique II; Marte el condestable de Montmorency; Temis, la duquesa de Ferrara. Ana de Châtillon domina a Marte, Gaspar a Neptuno y Odet de Châtillon aparece como Hércules (2).

Como en Italia, los dioses figuraron en las diversiones de corte francesa, entradas solemnes, matrimonios principescos, ballets, mascaradas, etc. Los poetas más importantes, entre los que sobresalen Dorat, Baïf y Ronsard, colaboraron en dichas fiestas; Rabelais y Montaigne consideraron la mitología como un cúmulo de singularidades, y sin embargo, se interesaron, en no pocas ocasiones, por detalles y asuntos concretos de ella. En general, los humanistas franceses utilizaron indistintamente libros antiguos mezclados con otras fuentes de diversa erudición. Los manuales de Gyraldi, Conti y Cartari no se difundirían en Francia hasta los últimos años del siglo XVI, cuando fueron traducidos y adaptados por escritores franceses. La mitología en Francia estaba llamada a alcanzar una gran boga. El propio Ronsard, en sus poemas, dejó buena muestra de la influencia de Natali Conti; Ronsard concibió la fábula apasionadamente, aunque la dotara del sentido de una "filosofía de la moral". Ninfas, sátiros, Venus, y muchas de divinidades del panteón antiguo poblaron con su presencia los fastuosos muros de las más importantes decoraciones palaciegas, que, como ya se ha señalado, se realizaron bajo la dirección de artistas italianos. Los dioses del mar figuraron entre ellos, aunque su protagonismo no fuera tan brillante como lo había sido en el arte italiano contemporáneo, salvando las excepciones que comentaremos a continuación.

a. Miniatura

En los siglos de la Edad Media, la ilustración de miniaturas había sido el principal vehículo artístico gracias al cual los dioses clásicos del mar

sobrevivieron, con sus lógicas deformaciones, en la imaginación y en los pinceles de los artistas franceses. Cuando los ideales y las formas nuevas que el Renacimiento italiano traspasaron las fronteras de los Alpes en su rumbo a Europa, la iluminación de manuscritos había dejado de ser el exclusivo medio de trasvase iconográfico, como se ha señalado, si bien merece ser constatado el interés excepcional de algunas obras puntuales.

La época de Francisco I, con su especial énfasis en los aspectos culturales, ofrece los ejemplos más significativos de la iluminación en lo que respecta a la iconografía de los dioses del mar. Para ello, hemos seleccionado el comentario de dos obras que son elocuente testimonio del lugar que ocuparon los mitos marinos en los libros de lujo. La primera de ellas es un Misal manuscrito ilustrado por François Dinteville que, perteneciente a la Colección Dyson Perrins, se conserva en la actualidad entre los fondos de la Biblioteca Nacional de París (Ms. lat. 9446). El folio 2 r. del libro presenta, en la zona superior, al rey David tañendo su arpa, mientras que dos sirenas marinas ocupan la zona inferior de la composición como tenantes del escudo de armas del comitente, con la inscripción: VIRTUTIS FORTUNA COMES (f. IV, IV, 1). Tanto por su iconografía como por su función, esta pareja de sirenas se puede encuadrar dentro de la tradición gótica, si bien en sus fisonomías se puede vislumbrar el alba de los tiempos modernos.



f.IV,IV,1. Manuscrito iluminado.
Misal.Françoise Dinteville. Sirenas tenantes de escudo. París, Biblioteca Nacional.

El segundo ejemplo modélico de la producción de manuscritos de la época que tratamos es el que contiene "Les Echecs amoureux", iluminado por Robinet Testart (3), que se conserva en la Biblioteca Nacional de París (Ms. fr. 143). Con el título de "Neptuno y el caballo", el folio 130 v. del citado manuscrito, pone ante nuestros ojos una de las más sugestivas y bellas imágenes que conocemos de Neptuno, y que pensamos debe ser considerada como el verdadero "Triunfo" del dios del mar en el arte francés tras la pérdida de importancia que su efigie había experimentado a lo largo de la Edad Media (lám. IV,IV, 1). Como hiciera Eufrantor en el siglo IV a.C. (4), Robinet Testart, en el primer tercio del siglo XVI, puso toda su sensibilidad y su talento al servicio de la imagen de Neptuno, que avanza victorioso, dominando las ondulaciones del piélago.

Neptuno se yergue en perfecta majestad divina sobre una enorme y torsa caracola de mar, de tonos azulados, que le sirve de embarcación, vestido como un rey, y, como tal, lleva la cabeza coronada, y en su mano izquierda ostenta un cetro de poder. Tras de sí, como gozosos, emergen a la superficie los heraldos de su reino, los peces, que hacen sonar estruendosas trompas con sus bocas, anunciando la marcha de su señor, al que festejan en un extraño cortejo, una de la más singulares representaciones del "thíasos" marino de todos los tiempos. A estas diferentes especies de peces, entre los cuales debemos resaltar la presencia de un "Ketos" antiguo, se suman, con su música y la delicadeza de sus miembros, dos hermosísimas sirenas de cola pisciforme única que hacen sonar sus respectivos instrumentos de viento; una de ellas sostiene, asimismo, el característico "violín" alusivo a la perfidia de su canto. Y de una gruta abierta en el interior de un islote sale a toda velocidad un precioso caballo blanco, dispuesto a ser sometido a la voluntad del dios, cuya mano diestra, alzada, empuña, con energía, una fusta.

Con extrema sutileza, el artista ha sabido equilibrar masas, colores y gestos, en un intento deliberado de clasicismo; resulta excepcional la calidad lumínica del conjunto, en el que se atemperan las frías tonalidades azules del mar con los

pigmentos cálidos de la tierra, y triunfa la conjunción armónica de los anaranjados horizontes con las vestiduras del dios y las largas cabelleras de las sirenas, que tienen su contrapunto tonal en los cuerpos marfileños de éstas, en el blanco cinturón del dios del mar y en el caballo (blanco-grisáceo) que emerge de la tierra... todos y cada uno de los detalles están destinados a satisfacer las exigencias de concordancia estética, de medida y también, de máximo refinamiento.

La iconografía de Neptuno carece de antecedentes clásicos, sobre todo por lo que se refiere a sus ropajes principescos y a su actitud de "domador" de caballos; su cortejo es, asimismo, excepcional, porque la fauna marina real (los peces) ocupa su verdadero lugar en el conjunto, sin necesidad de recurrir al habitual procedimiento iconográfico según el cual los animales terrestres provistos de extremidades inferiores anguipedas hacían las veces de séquito divino, de "thíasos". Las sirenas (láms. IV, IV, 2 y 3), por su parte, están inmersas en el mundo de la iconografía del siglo XV, tanto por sus peinados como por la propia configuración anatómica (senos pequeños y altos, cintura menuda y caderas y vientre abultado), o por el aspecto de su extremidad ictiopodoforme. Ello se debe, quizás, a que el artista, conocedor de la literatura antigua, no dispuso, en cambio, de ninguna imagen de Neptuno y de los animales marinos que le acompañaban, mientras que sus fuentes de inspiración para las figuras de las sirenas debieron de ser muy abundantes. El goce estético que proporciona la contemplación de tan sublime pintura aumenta, si cabe, cuando se comprende lo profundo de su simbolismo, su mensaje; cuando el espectador comprueba, con sorpresa, que aquella doble condición de Posidón-Neptuno como "domador de caballos" y "salvador de navíos" ("despotes hippon" y dios marino) expresa en el himno homérico clásico, había recobrado su vigencia, tras largos años de olvido, en el siglo XVI, redescubiertas las fuentes literarias de origen, y la belleza de la forma que las dio vida:

*"Oh, gran Posidón, que sacudes la tierra y el mar incansable,
oh, dios marino que posees el Helicón y el vasto dominio del Egeo:
los dioses te han atribuido, Trastornador de la tierra,
el doble privilegio de ser domador de caballos y salvador de navíos".
(Himno Homérico).*

b. Escultura.

Los servicios de Francisco Laurana y otros escultores italianos habían sido reclamados por los reyes franceses desde los últimos años del siglo XV; dichos artistas introdujeron el Renacimiento en la escultura francesa, hecho que habría de quedar definitivamente consolidado con la estancia de Benvenuto Cellini en Fontainebleau (1540-45), puesto que sus obras, especialmente el Salero del Museo de Viena al que ya nos referimos, y la célebre "Ninfa de Fontainebleau" (lám. IV,IV,4), marcaron profundamente el espíritu y el estilo de los más notables artistas galos. De entre todos ellos sobresale Jean Goujon (5), como máximo representante del espíritu del clasicismo francés, refinado y aristocrático, autor, junto con Lescaut, hacia 1550, de la llamada "Fuente de las Ninfas" o "Fuente de los Inocentes" por su situación en el solar del antiguo cementerio de los Inocentes de París, modélica del arte francés por su gracia y decorativismo. Los bajorrelieves que la adornaban, cuyos originales conserva hoy el Museo del Louvre, representan a ninfas marinas (nereidas) y ninfas de las fuentes, figuras grandes por su belleza, pero exentas de toda profundidad conceptual.

Las ninfas de los manantiales son figuras muy bellas, de cuerpos esbeltos y sensuales, tan ondulantes como el agua que mana de los cántaros que portan en sus manos; su influencia sería muy poderosa en la escultura francesa posterior (especialmente en Ingress "La Fuente"), y sus modelos se repetirían casi insistentemente hasta la ruptura plástica que supuso la obra de Rodin. Las nereidas son, asimismo, interpretaciones estéticas muy gratas, prototipos manieristas de una belleza que sólo puede ser esencialmente francesa, superficial y refinada. El academicismo del arte figurativo de Fontainebleau se plasma en una de estas nereidas que navega, sentada y desnuda, sobre la popa de una embarcación ricamente ornada (lám. IV,IV,5). La ninfa marina se recuesta con indolente elegancia, formando su cuerpo una exquisita ondulación, que resulta muy apropiada a una divinidad de las olas, mientras sostiene entre sus manos una columna rematada con banderola y un ramillete florido de plantas acuáticas.

IV. EL RENACIMIENTO

Su cabeza exhibe un elaboradísimo peinado, formado por complicadas trenzas y otros aderezos, de elegancia incomparable, y su rostro, visto de perfil, es frío, académico, desprovisto de intención anímica alguna. La superficie lateral del barco está ornada con minuciosos relieves en los que los serpentones formados por las extremidades de los seres marinos (delfines, peces y monstruos) producen un efecto similar al de las ondulaciones del mar, animada, asimismo, por seres vivos, y donde la nereida introduce sus plantas.

Otra figura de nereida perteneciente a la misma fuente, personificación de Venus o Galatea (lám. IV,IV,6), resulta, sin embargo, muy distante de la anteriormente citada. Va precedida por un gracioso erote alado que monta sobre un terrible monstruo de las profundidades (lám. IV,IV,7) y aparece recostada, en una posición inestable, sobre una venera, con un velo flotante ondeando al viento por encima de su cabeza. Su posición y musculatura evidencian la influencia de las tumbas mediceas de Miguel Angel, si bien la técnica, la delicadeza de algunos detalles, la nitidez de sus perfiles o el minucioso estudio de los paños son la semblanza genuina de un artista francés.

El prototipo elegante de ninfa marina creado por Goujon fue repetido constantemente en las obras de otros artistas franceses de la misma centuria, como demuestra un grupo pequeño grupo de bronce, procedente de Fontainebleau, en el que una nereida (tocada con el "króbilos" de Afrodita) cabalga sobre la extremidad marina de un ictiocentauro, cuyo rostro evidencia el conocimiento y la influencia de la escultura helenística (6).

c. Pintura.

Sabido es, que los pintores pertenecientes al núcleo de Fontainebleau sintieron especial predilección por la temática mitológica, que plasmaron, con caracteres estilísticos originales, en un brillante despliegue pictórico, a lo largo de la decoración de las estancias del palacio predilecto de Francisco I. Pese a ello,

sólo hemos podido encontrar varios estudios preparatorios, realizados a lápiz y pluma, entre los que la imagen de Neptuno se diferencia, de forma especial. A Pierre Milau se debe una grandiosa composición en la que Júpiter aparece en el centro de los dioses Olímpicos, donde Neptuno, sentado, junto a Minerva, sobre un delfín, ocupa uno de los ejes compositivos importantes del conjunto (láms. IV,IV, 8 y 9). Asimismo, Primaticcio, uno de los pintores más señeros de la Escuela de Fontainebleau distinguió la efigie del dios del mar en varios de sus proyectos para la decoración de la Sala de Ulises, que se conservan actualmente en el Gabinete de dibujos del Museo del Louvre de París. Recostado, pero poderoso, aparece el dios en el Olimpo, destacándose nítida su potestad sobre el resto de las figuras que le rodean (lám.IV,IV,10), y en violento e impetuoso giro se puede contemplar en la escena del "Triunfo de Neptuno", donde le conducen cuatro dinámicos caballos de mar (lám.IV,IV,11).

Su famosa disputa con Atenea fue, asimismo, rememorada por Fantuzzi, otro de los pintores del núcleo de Fontainebleau (f.IV,IV,2), en una escena en la que el dios y su caballo son un alarde de impetuoso dinamismo y exhibición muscular. Dos divinidades fluviales de húmedas guedejas y expresivos rostros, y un tritón de extremidades serpentiformes (acaso un gigante) conforman el cortejo del dios, cuya hazaña no fue suficiente para vencer a la ilustre Atenea.



Además de estos dibujos preparatorios de pinturas, ya hemos señalado que, en otras ocasiones, las figuras de Neptuno, Tetis aparecen, junto a otros olímpicos, efigiados con el semblante de los personajes de la nobleza de Francia, que según señalabamos, se enorgullecían y dilataban su vanidad de este modo.

d. Las artes decorativas.

Las artes decorativas son, en ocasiones, el soporte más idóneo para el desarrollo de la temática e iconografía que perseguimos, el complemento necesario que enriquece, perfila y aclara la iconografía de las grandes realizaciones artísticas. Entre las artes menores o decorativas de Francia en el siglo XVI, siguió siendo muy importante la producción de los esmaltes de Limoges, varios de cuyos ejemplos recrean la temática de la antigua mitología del mar.

Un retablo de esmaltes (tipo grisalla) con la Historia de Dido, realizado en Limoges, en los años medios del siglo XVI, y atribuido al taller de los Penicaud, que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid (lám.IV,IV,12), muestra en el centro al dios de los mares, avanzando en una venera tirada por cuatro briosos corceles marinos, y ayudado por el impetuoso soplo de los vientos (personificados como cabecitas que exhalan su aliento). El esquema de composición y las formas están en estrecha relación con las difundidas por los grabados de la época, que fueron, seguramente, sus inspiradores (7), reinterpretados en otras obras idénticas a la que citamos, como la que se conserva en el Museo Británico de Londres (lám. IV,IV,13), realizada hacia 1540-50 por Jean Penicaud II. Similar interpretación del dios de los mares puede contemplarse en un jarrón esmaltado en Limoges (de tipo grisalla) que se conserva en los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, aunque en esta ocasión Neptuno aparece acompañado por su esposa Anfítrite.

La fábrica de cerámica de Nevers, establecida con anterioridad a 1575 por Agostino Conrade, cuenta entre sus más tempranas realizaciones con ejemplos de la iconografía de los dioses del mar, como demuestra el "Triunfo de Galatea" pintado en un plato de 1589 (Paris, Museo del Louvre) y "fesi a Nevers", como corrobora la inscripción de su reverso. La figura femenina y los infantes montados sobre delfines se destacan sobre un fondo de ondas azul, que prolonga un paisaje montañoso siendo muy libre toda la ejecución (8).

El "Triunfo de Galatea", aparece, asimismo, sobre una placa cerámica realizada en dicho taller en los últimos años del siglo XVI, que se conserva actualmente en el Museo del Louvre de París (lám. IV,IV,14). En esta ocasión, la blanca nereida se recuesta plácidamente sobre un caballo marino, guiado por el alado infante Palemón, y su azulado manto aparece hinchado por el viento; dos tritones que soplan con energía sus caracolas marinas preceden a la ninfa, y dos parejas de ictiocentauros y nereidas, situadas junto a ella, festejan su presencia en el mar, ofreciéndole un cesto plagado de jugosos frutos y algas marinas. En el fondo, otras tres nereidas juegan alegremente entre las ondas. Durante los primeros años del siglo XVII, la temática de la mitología marina seguiría siendo muy cultivada por los ceramistas de la ciudad de Nevers, como atestiguan un buen número de piezas.

El mobiliario de la élite francesa de la segunda mitad del siglo XVI, siguiendo las directrices iconográficas impuestas por las otras artes, incluyó también entre sus motivos de decoración más habituales la iconografía de los dioses clásicos del mar. Así, por ejemplo, en un mueble de dos cuerpos de la Colección Perpetch, realizado según el estilo de Hugues Sambin, los paneles rectangulares -en sentido apaisado- han sido decorados con el "thíasos" marino, y los hipocampos, nereidas ictiocentauros y tritones se adaptan al marco rectangular que les sirve de soporte (9). Algo similar sucede en otro mueble de doble cuerpo, con portezuelas rematadas en cajones en el cuerpo inferior y cuerpo superior en forma de tabernáculo, tallado con escenas mitológicas, según el estilo

IV. EL RENACIMIENTO

de Jean Goujon (Viena, Österreichisches Museum für angewandte kunst) (lám.IV,IV,15). El cajón inferior del cuerpo alto está decorado con las delicadas tallas de un cortejo marino compuesto por tritones e hipocampos de enroscadas extremidades pisciformes, mientras que en las alas laterales de dicho cuerpo superior han sido representados en preciosos bajorrelieves los soberanos del mar, Neptuno (con tridente e hipocampo) y Anfítrite (con delfín y cántaro).

3. Las artes decorativas y el renacimiento de la mitología marina clásica en Alemania y otros países del Centro de Europa.

El imperio de posesiones de los Habsburgos en Europa central comprendía, en el siglo XVI, los territorios correspondientes a los que aproximadamente ocupan hoy Alemania, Austria y Checoslovaquia. En ellos, el mecenazgo artístico del emperador Maximiliano I (1459-1519), y su interés por el humanismo -bien patente en su biblioteca- o Rodolfo II, hicieron posible la germinación del Renacimiento en la Europa Central, que tendría por máximo exponente a Alberto Durero.

El carácter tradicionalista de los países centroeuropeos fue, en principio, el mayor obstáculo que encontró el nuevo estilo venido de Italia; sin embargo, los repertorios decorativos italianos cobraron, muy pronto, una importancia sustancial en Alemania, gracias a la difusión de los Tratados de Teoría del Arte; la decoración "al grutesco" fue uno de los temas italianizantes que más hondo calaron en los artistas germanos, dado que su variedad y su morfología fantástica se avenían muy bien con el gusto por los seres híbridos y monstruosos que aparecían, con frecuencia, en los trabajos de Brueghel el Viejo y del Bosco.

Además, en Alemania también se difundieron los manuales de mitología, especialmente los italianos, que sirvieron de modelo a los artistas germanos a la hora de elaborar sus propios tratados sobre los dioses y las fábulas de la

Antigüedad. Georg Pictor, con su "Bazar de los Dioses" representa un eslabón entre Bocaccio y Gyraldi, y "El Mundo pagano" de Johann Herold, es deudor directo de la Historia de los dioses de Gyraldi. En 1583 aparecieron en Basilea las "Antigüedades romanas" de Johann Rosen, continuando la tradición mitográfica de Gyraldi, aunque también con la inclusión de recopilaciones extractadas de Albricus, Bocaccio o Pictor, sin detenimiento en las explicaciones morales. Todo ello culminaría en el siglo XVII, con la gran "Iconología de los Dioses" de Sandrart, que, a pesar de los años transcurridos seguía perpetuando la misma orientación que sus predecesores (10).

Alberto Durero (1471-1528) fue, sin duda, el artista germano que primero asimiló la lección de los italianos, y tal vez el único de ellos que lo asumió en toda su plenitud; su amplia obra teórica y sus grabados serían el detonante que difundiría las formulaciones estéticas y la iconografía del arte italiano en Alemania. Sin embargo, después de la desaparición de Maximiliano I, encarnación de la idea del Cristianismo imperial, en 1519, los interesados príncipes alemanes se sumaron a la Reforma luterana, y los artistas se vieron forzados a encauzar sus realizaciones hacia caminos de crítica contra la Iglesia de Roma, y, por tanto, también contra los temas bíblicos o mitológicos. Como consecuencia de lo expuesto hasta este punto, y salvando composiciones aisladas de tema mitológico, entre las que incluimos los grabados de la lucha de las divinidades marinas de Durero, a las que ya nos referimos, y otras obras excepcionales, la iconografía clásica -y con ella la de las divinidades del mar- quedó relegada, casi por completo, a las obras de carácter menor, suntuario o decorativo, donde su desarrollo fue, sin embargo, extraordinariamente luminoso. Las artes menores subsanaron, pues, el vacío iconográfico de los dioses antiguos en el siglo XVI, que sólo en raras ocasiones, aparecieron en las artes mayores, y preparaban así, como insignes modelos, el futuro de los mismos, su verdadero "triunfo", que tendría lugar en el Arte Barroco y Rococó.

IV. EL RENACIMIENTO

El mecenazgo de los grandes comerciantes y banqueros contribuyó, sobre todo en la Alemania meridional, a que la orfebrería desempeñara una función de guía en el conjunto de las artes. Durero era hijo de un orfebre, y él mismo se había iniciado en ese arte, suministrando modelos que se repetirían a lo largo de toda la centuria, a los que se habrían de unir los propuestos por los grabados y xilografías. La técnica prodigiosa de los orfebres, aliada con el más singular capricho hacen de la orfebrería alemana un conjunto de obras realmente maestras.

Los dioses marinos cuentan con una nutrida serie de representaciones entre las obras suntuarias de centroeuropa. Destaquemos, en primer lugar, por la importancia que revistieron para el desarrollo de su iconografía y por su belleza misma, la fabricación de las llamadas "Copas de Nautilus" (11), ricas piezas montadas en oro, plata y otros materiales nobles, sobre hermosas conchas naturales de moluscos cefalópodos, cuyo carácter, como "naturalia", debió de ser únicamente el de producir un goce estético, tan del gusto de los coleccionistas de la época. La copa de Nautilo se incluye, así, dentro de los objetos increíbles más apreciados por las grandes familias principescas europeas, como exponente de una maravillosa simbiosis entre Naturaleza y Arte. Dichas obras se decoraron, habitualmente, con figuras de dioses o seres marinos de la mitología clásica.

Entre las piezas de este tipo cuya iconografía está más elaborada, sobresale una realizada en oro y plata, hacia 1555, que se conserva en el Museo Británico de Londres (lám.IV,IV,16). El pie de la copa está ricamente decorado con escenas de la mitología marina, y sobre las simuladas ondas de éste, se yergue Neptuno, montado sobre un hipocampo de cuya boca sale un tridente, y sosteniendo una caracola con su mano; sobre dicha caracola reposa la concha del cefalópodo, cuya labor de orfebrería muestra a diferentes monstruos fantásticos del mar. Finalmente, coronando el conjunto, aparece un jinete a caballo, empuñando con su mano derecha una lanza.

En el Museo Lázaro Galdiano de Madrid se conserva otro interesante ejemplar de copa de Nautilus realizada a finales del siglo XVI, de hermosas vetas anaranjadas, que apoya sobre una tortuga y un caracol de oro, y que está rematada por la figura de un amorcillo que, empuñando su tridente cabalga sobre un enorme y precioso delfín que adapta su cuerpo a la curvatura de la concha (lám. IV,IV,17). En torno a 1600 se debe fechar un elegante y espléndido ejemplar de este tipo, realizada por Caspar Pfister en Breslavia, en plata y oro, perteneciente a una colección particular de Wurzburg (lám. IV,IV,18) (12). En esta ocasión, el representante de las profundidades marinas y de su mitología es un delicado y veloz caballito marino de oro, cuya extremidad inferior pisciforme se enrosca sobre sí misma, y remata en una elaborada aleta caudal.

Las conchas de nautilo sirvieron, asimismo, para la fabricación de complicadas jarras o magníficos centros de mesa, como ejemplifica el realizado por Pierre le Flammand, en los últimos años del siglo XVI que se conserva en la Burghley House del Victoria and Albert de Londres (lám. IV,IV, 19). La pieza, en forma de barco, apoya en un soporte hexagonal de seis patas (a base de bolas y garras) decorado con ondulaciones marinas sobre las que se yergue una bella sirena o tritonisa que soporta el barco, cuyo casco está formado por una concha de nautilo, engarzada mediante láminas de plata sobredorada, material utilizado para la confección general de la obra.

Como ya apuntamos al referirnos a la joyería italiana contemporánea, en el primer Renacimiento surgió un tipo de colgante aislado, sujeto a una argolla mediante cadenilla, que alcanzaría su máximo desarrollo en el arte manierista. En tales colgantes, las divinidades del cortejo poseidónico, cuyos torsos o extremidades pisciformes quedaban conformadas mediante "perlas barrocas", hermoseedas con oro e incrustación de piedras preciosas, tuvieron una gran acogida como motivos de decoración. Desde Italia, probablemente, esta tipología se difundiría a Europa, siendo los artistas centroeuropeos quienes realizaron mayor número de piezas de estas características. El llamado "Canning Jewel", al

IV. EL RENACIMIENTO

que ya nos referimos (lám.IV,III,77), es un singular prototipo de ellos, y su procedencia, todavía incierta, pudo ser italiana, aunque no se puede descartar la posibilidad de que su creador fuera un artista centroeuropeo.

Otros magníficos ejemplares de este tipo, conservados en el "Museo degli Argenti" de Florencia, y realizados por artistas centroeuropeos para la Electora palatina Ana María de Médicis, presentan sirenas coronadas (lám.IV,IV,20), sirenas aladas que contemplan su imagen en un espejo (lám. IV,IV,21), poderosos ictiocentauros (lám.IV,IV,22) o terribles monstruos marinos cabalgados por personajes (lám.IV,IV,23) (Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas). En todos ellos, la sutil y perfecta combinación del oro, las piedras preciosas, los esmaltes y las perlas irregulares, producen un efecto de suntuosidad extrema, al tiempo que evidencian el elevado nivel de la técnica de sus artífices. Su iconografía puede seguir con fidelidad los modelos antiguos, pero, es más frecuente que los artistas introdujeran en ella detalles nuevos, siguiendo los dictados de su fantasía. Así por ejemplo, y por citar algunos de los pormenores más significativos, el espejo que porta en su mano la sirena coronada a la que nos acabamos de referir en las líneas precedentes (lám. IV,IV,20), ha sido tratado como el astro rey, el Sol, mientras que en su otra mano, la figura porta un curioso reloj de arena cuyos depósitos están formados por dos perlas.

En el campo de la orfebrería se deben incluir, asimismo, las pequeñas arquillas, destinadas a contener los más variados objetos, fundamentalmente de escritorio, cuando estas reciben el tratamiento de auténticas joyas. Tal es el caso de un arca de pequeño formato, realizada, a base de plata y coral en el Sur de Alemania hacia 1560 (Innsbruck, Schloss Ambras) (lám.IV,IV,24). El recipiente, decorado en relieve con motivos "a lo romano", incluye entre sus temas ornamentales figuritas relacionadas con la mitología marina, y su remate coralino, sobre la tapa, es una figura de Neptuno, con escudo y tridente (hoy perdido), que cabalga a través de las ondas a lomos de un monstruo marino, cuya extremidad pisciforme (bífida) es una rama de coral apenas modificada.

Como expusimos en el apartado correspondiente a las artes suntuarias italianas del siglo XVI, las armaduras contaron entre los más preciados objetos de distinción social de los nobles y reyes. Las disposiciones y reglamentos referentes a torneos, dadas por Maximiliano I, originaron una auténtica revolución en la concepción del traje de guerra, cuya función deportiva y de exhibición haría de él un objeto suntuario, según se ha adelantado. En el siglo XVI, el milanesado y la corte de los Augsburgo fueron los dos centros estelares de la producción de armas del siglo XVI; si en Italia, como vimos, predominaron los repujados en relieve combinados con ataujías de plata y oro, los trabajos de los talleres alemanes se caracterizaron, en cambio, por la decoración a base de grabados al aguafuerte sobre bandas doradas, aunque en ocasiones, los más importantes armeros de los centros de Augsburgo, como los miembros de la familia Henschmid (Lorenz, Kolman y Desiderius), intentaron reproducir técnicas italianas. Si las técnicas fueron, en general, diferentes para Italia y Alemania, la iconografía utilizada fue, a grandes rasgos, la misma, para ambos centros de producción; por ello, la Armería Real de Madrid posee una valiosa representación de piezas de guerra procedentes de los talleres alemanes, que presentan como temas ornamentales elementos del "thíasos" marino, motivos que, como ya se señaló, eran una promesa de Resurrección en caso de muerte, y cuyo estudio abordaremos a continuación.

La borgoñota del arnés de parada de Felipe II, realizada en acero labrado por Peffenhauser hacia 1560-70, es buena muestra de ello (Madrid, Real Armería, n. A-290) (láms. IV,IV,21 y 22). Las dos caras exteriores de la cresta ofrecen una decoración, a modo de friso esculpido, en la que Neptuno, montado sobre dos hipocampos y empuñando el tridente con la mano, galopa sobre las ondulaciones marinas, acompañado por su divino cortejo. Por un lado, nereidas, ictiocentauros, un sátiro y varios animales de extremidades pisciformes festejan la llegada del dios (lám. IV,IV,25); en el lado opuesto (lám. IV,IV,26), Neptuno va precedido por monstruos marinos y una nereida, y seguido por Anfítrite (recostada sobre un

enorme delfín de afilados dientes) y Océano (también recostado, con cántaro manante y pinzas de cangrejo sobre las sienes).

En ocasiones, la esperanza de la Resurrección se materializó en la misma forma de las piezas, como se puede apreciar, por ejemplo, en la singular borgoñota del arnés de Carlos V, cuyo bello diseño, en forma de cabeza de delfín, resulta ciertamente original. La pieza, conservada en la Real Armería de Madrid (A-59), fue realizada en Augsburgo, hacia 1530 por Kolman Henschmid (armero) y Daniel Hopfer (grabador) (láms. IV,IV,27 y 28).

Las armaduras de los caballos incluyeron también motivos marinos entre sus decoraciones grabadas, como puede apreciarse en una Armadura de Justa de la Real Armería de Madrid (A-65), realizada por Desiderio Henschmid y Daniel Hopfer (1535-40) (lám. IV,IV,29). El borde del traje del caballo muestra grabados en los que combaten enérgicamente ictiocentauros armados y seres humanos, montados sobre hipocampos.

El combate de los centauros marinos, afrontados y dispuestos en torno a un eje de simetría (un jarrón) aparece, nuevamente, en el arzón de una magnífica silla de montar realizada en Augsburgo por Kolman Henschmid hacia 1517-18 (Madrid, Real Armería, A-149) (lám. IV,IV,30); los brutales seres marinos van armados con respectivas armas (tridente y arpón de dos púas) y se resguardan de su enemigo con un curioso escudo cuya superficie evoca la silueta de un ser marino; sus extremidades escamosas, enroscadas sobre sí mismas, poseen un apéndice vegetal tripétalo, que no sirve de remate (aleta caudal), como suele ser habitual, sino que cae, hacia abajo, desde, aproximadamente, la mitad de la cola.

Formando pareja con la pieza anterior, el arzón delantero de otra silla de montar (realizada por el mismo armero y en la misma fecha) presenta a una sirena que sostiene con sus manos las dos bifurcaciones ascendentes de su cola marina, y a cuyos lados se disponen sendos ictiocentauros armados (Madrid, Real Armería, A-150) (lám. IV,IV,31). Llama la atención la iconografía arcaizante de

la sirena o tritonisa (lám. IV,IV,32), que responde a las exigencias de la simetría, así como el tratamiento de su cabello, cuyas rígidas ondulaciones se asemejan a las habituales en los mascarones de Medusa.

Para finalizar con esta sucinta aproximación a los trajes de guerra que se conservan en la Real Armería de Madrid (F-44), citemos una silla de montar, de autor anónimo alemán (h. 1530-40), en cuyo arzón trasero aparecen dos estereotipados delfines, dispuestos en rigurosa simetría (lám. IV,IV,33), asociados, sin duda al simbolismo escatológico que venimos intentando rastrear.

El mobiliario alemán del último renacimiento debió utilizar con cierta frecuencia los asuntos marinos como motivo de decoración de los escritorios, ya que su vistosidad y su procedencia italiana satisfacía los deseos de los más insignes admiradores de "lo antiguo". Así lo vemos en un escritorio perteneciente al anticuario madrileño Luis Codosero, en el que los componentes del "thíasos" marino despliegan su decorativismo y vitalidad en una preciosa fusión de taraceas de marfil, y cuya reproducción no hemos podido conseguir. Asimismo, hemos localizado ejemplares análogos al mencionado en colecciones particulares, con motivo de la celebración de Ferias nacionales e internacionales de antigüedades, por lo que suponemos, que dicha decoración gozó de gran popularidad en las postrimerías del siglo XVI.

4. El "thíasos" marino en los Países Bajos durante el siglo XVI.

Los Países Bajos, muy apegados a la tradición artística anterior, sobre todo en arquitectura y escultura, vieron, sin embargo, llegar a sus territorios las formas italianas, que, una vez más, se introdujeron, fundamentalmente, en virtud de la difusión de los repertorios decorativos, y de la llegada de artífices italianos

IV. EL RENACIMIENTO

llamados a Flandes por los mecenas, la regente María de Hungría y el Cardenal Granvela. La pintura fue el soporte artístico más significativo en lo que se refiere a la introducción de la temática clásica, y a la auténtica reflexión acerca de lo italiano, cuyos asuntos se difundieron, asimismo, y en mayor medida, gracias a los tapices realizados en las manufacturas de Bruselas, donde se confeccionaron obras para todas las cortes europeas.

La pintura y, sobre todo, los tapices, fueron las disciplinas artísticas en las que los dioses clásicos del mar encontraron su lugar en el arte flamenco del renacimiento, si bien la iconografía de estas divinidades fue tratada, excepcionalmente, en otro tipo de obras.

a. La pintura

La pintura flamenca del siglo XVI supuso, tanto desde el punto de vista iconográfico como formal, un auténtico debate entre la importante tradición local y los gustos de procedencia italiana; el resultado de ello fueron diversas respuestas pictóricas, todas ellas de gran originalidad. Entre los pintores llamados "manieristas de Amberes" sobresalió la producción de El Bosco, aunque nosotros hemos preferido incluir su estudio, por razones de simbolismo, como colofón final al arte gótico. Brueghel representó la alternativa "naturalista", mientras que el "italianismo" pudo apreciarse en pintores como Mabuse y Van Orley (13).

El pintor Jan Gossaert (1478- 1532), apodado con el nombre de Mabuse, fue uno de los primeros cultivadores de la temática mitológica en el arte de Flandes. Pintor de la corte al servicio de Felipe de Borgoña, "Joannes Malbodius", como solía firmar a partir de 1516, encabezó una embajada a Roma al servicio del emperador Maximiliano, en 1508, prolongando su estancia en la Ciudad Eterna por varios meses, y regresó a Middelburg a finales de 1509. Tras su visita a Roma, Mabuse comenzó a introducir en sus pinturas numerosos elementos de la Antigüedad clásica, que le interesó más que el propio Renacimiento, y su estilo

se fue tornando más poderoso, más escultórico. Sus composiciones se encuadran, preferentemente, en interiores clásicos, decorados con elementos antiguos. De ellas nos interesan, en esta ocasión, una serie de pequeños cuadros de tema mitológico, muchos de ellos pintados, posiblemente, para Felipe de Borgoña, hecho que resulta altamente sugestivo, puesto que con anterioridad a sus pinturas, los desnudos del arte flamenco se habían limitado, casi exclusivamente, al tema de Adán y Eva. Así se consideró ya en el siglo XVI, cuando Guicciardini escribió en su "*Descrittione di tutti i Paesi Bassi*" (1567) que "fue el primero que llevó a estas tierras desde Italia el gusto por introducir desnudos en los cuadros de tema histórico o poético".

Su obra se ha calificado en repetidas ocasiones como una profunda reflexión de los presupuestos del arte italiano, aunque, su concepción del mundo es esencialmente empírica, propia de los artistas flamencos, y la insistencia en los detalles concretos de la realidad ocupa un lugar muy destacado. Entre los cuadros de tema mitológico a los que nos hemos referido en las líneas precedentes destacamos el que representa a "Neptuno y Anfítrite", obra pintada hacia 1520-1530, que se conserva en el Staatliche Museen de Berlín (lám.IV,IV,34). Los soberanos del mar, desnudos y estantes, ocupan, como si de esculturas se tratara, el interior de un templo clásico, en el que la rotundidad y la plasticidad de sus volúmenes se destaca triunfante. Ambos aparecen desnudos, y abrazados, y su identificación iconográfica es posible por el gran tridente que Neptuno sostiene en su mano derecha, así como por el singular tratamiento del cabello del dios, que refuerza su naturaleza marina. Las proporciones achatadas de sus cuerpos distan mucho de los patrones clásicos, a pesar de que el pintor sintió verdadera reverencia por dichos modelos.

b. Los tapices.

Los tapices eran objetos mobiliarios que servían para adornar, calentar muros, formar ambientes acogedores y proteger de las corrientes de aire. Su cualidad principal residía en su decorativismo, por su vivo colorido, y en su facilidad de transporte. La temática utilizada preferentemente por los artesanos del tapiz era religiosa, novelesca, galante, histórica (Historia Antigua), mitológica (a partir del siglo XVI), heráldica o de género.

La actividad de los maestros tapiceros flamencos está documentada desde mediados del siglo XIV, destacando entre los centros productores Bruselas, Tournay, Arrás, Brujas y Gante. Cuando el siglo XV llegó a su ecuador, Bruselas se convirtió en la capital del arte de la tapicería flamenca y del mundo entero, aunque la actividad de los restantes centros no languideció de modo repentino. En 1528, una ordenanza dictada por un magistrado de Bruselas decretó que los tejedores debían marcar en los bordes de todas las piezas que sobrepasasen los seis pies de largo, la inscripción B V B; el decreto se convertiría en costumbre secular.

El procedimiento más habitual de realización en los tapices flamencos fue el sistema de "bajo lizo", en telares horizontales, que permitía un trabajo más rápido, siendo los resultados de calidad equiparables a los que se podían obtener en los telares de "alto lizo" (verticales). Los tejedores se servían de cartones que, hasta el siglo XVI, eran interpretados por el tejedor, de modo que éste podía añadir o suprimir los motivos secundarios de la composición. Desde entonces, el tejedor quedó relegado al diseño de motivos ornamentales, mientras que grandes pintores dedicaron sus esfuerzos a la composición de cartones para tapices, destacando, en el siglo XVI, la labor de Rafael Sanzio; por ser un desconocedor de la técnica y sus posibilidades, Rafael fue el responsable de un cambio radical en la concepción del tapiz, convertido, desde entonces, en una pintura, en la que primaba el sentido espacial, el dinamismo y la volumetría real,

economizándose los motivos decorativos. Los cartones de Rafael tuvieron una gran repercusión en Flandes, donde se produjo un estilo ecléctico en el que se conjugaron los elementos italianos con la tradición flamenca y nórdica.

El Patrimonio Nacional cuenta con una magnífica colección de tapices realizados en las manufacturas de Bruselas para los soberanos españoles. Una revisión del "Catálogo de los Tapices del Patrimonio Nacional" (14) nos ha llevado hasta obras cuya iconografía, en relación con las divinidades clásicas del mar, es ciertamente interesante; dichos tapices son el más fuerte eslabón de unión entre la iconografía del arte clásico (y el italiano del Renacimiento) y el arte de los países del Norte de Europa, cuyas interpretaciones son, sin embargo, muy originales. Las divinidades marinas y fluviales son en ellos pretextos decorativos, en unos casos, y en otros figuras dotadas de simbolismo.

En la Serie 19 -dedicada a las fábulas de Ovidio-, el paño 2, realizado en oro, plata, seda y lana, en la manufactura de Pannemaker hacia 1545 (Segovia, Palacio de San Ildefonso) presenta el tema de Perseo liberando a Andrómeda (lám.IV,IV,35). Neptuno aparece en primer plano, de espaldas al espectador, contemplando la escena central. Es un personaje de apariencia juvenil y recia musculatura que va armado con su tridente; a su alrededor salpican la espuma marina unos juguetones delfines de cola serpentiforme, mientras que en el centro del tapiz emerge, gigantesco, desde el fondo de las profundidades, el monstruo marino.

El paño 1 de la Serie 12 (Los Hechos de los Apóstoles), realizado en seda y lana en la manufactura de Johann van Tieghen (hacia 1560) (Madrid, Palacio Real, A, 265-7825) presenta la escena central de la "Pesca milagrosa", pero en las cenefas (cuya composición se atribuye a G. F. Penni, il Fattore), vemos figuras mitológicas enmarcadas por una guirnalda continua de flores: Júpiter, Juno, Neptuno y Ceres, que aparecen dobladas, a ambos lados de la escena principal. Neptuno, enmarcado por hermas en forma de estípites, se alza sobre una venera;

lleva tridente en una mano y un coral marino en la otra. Va acompañado por otras divinidades marinas que están situadas a sus pies, entre las que destaca un personaje portador de un cántaro de agua manante, como personificación del Océano o una divinidad fluvial (lám.IV,IV,36).

La "Historia de Venus" se narra en la Serie 41; en el ángulo superior izquierdo del paño 2 de dicha serie, realizado en seda y lana hacia 1550 (Madrid, Palacio Real) aparece la diosa sobre una venera, recién salida de la espuma marina, que es recibida por las Horas, siguiendo el modelo del "Nacimiento de Venus" de Boticelli (lám.IV,IV,37).

Las sirenas fueron los personajes marinos que más se prodigaron en los tapices; su morfología es variada, y su sentido, por lo general, eminentemente decorativo. En el paño 3 de la Serie 17 (Vertumno y Pomona) (manufactura Pannemaker, 1564, Madrid, Palacio Real) se ha representado a "Vertumno transformado en podador", y como complemento decorativo, una sirena alada de doble cola sirve de ornamento, a modo de escultura, a un plinto sobre el que se alzan las tres gracias (lám.IV,IV,38). El mismo tema, tratado de forma idéntica, puede contemplarse en el paño 4 de la Serie 18 (Bruselas, Gerog, Wezwlwe, 1545, Madrid, Palacio Real)(lám. IV,IV,39).

En el paño sexto de la Serie 17 "Vertumno se descubre ante Pomona" (Pannemaker, 1560, Madrid, Palacio Real) (lám.IV,IV,40); sobre plintos en forma de lira se alzan sirenas-cariátides para sostener un entablamento que cobija el amoroso coloquio de los personajes centrales. Dichas sirenas son figuras femeninas de hermoso torso desnudo y piernas convertidas en colas escamosas y entrecruzadas. Nuevamente, el tapiz tiene su réplica en el paño 8 de la Serie 18 (Bruselas, Georg Wezeler, 1545, Madrid, Palacio Real) (lám. IV,IV,41).

Las divinidades fluviales fueron,asimismo, representadas en repetidas ocasiones sobre los tapices que nos ocupan. El paño 1 de la Serie 20 (Historia de Roma) muestra, tejido en oro, plata, seda y lana, una "Alegoría del Tíber y Roma"

(1550, Madrid, Palacio Real). El río está personificado como una figura semidesnuda y recostada, un majestuoso anciano de larga cabellera, tan ondulada como las aguas que él mismo representa, y abundante barba; bajo su brazo derecho tiene el ánfora o fuente que alimenta con su caudal el río Tíber, y a su lado está la loba que amamanta a Rómulo y Remo (lám.IV,IV,42).

El paño 2 de la Serie 35 (Historia de Alejandro) representa a "Alejandro atravesando el Gránico" (manufactura de Jakob Genbels, 1590, Madrid, Palacio Real) (lám.IV,IV,43). En primer plano, a la derecha, están situadas las personificaciones del río Gránico (dios río de Misia) y la de Adrastea, ambas figuras abrazadas. El río tiene una iconografía más juvenil de lo que suele ser habitual, y ni su cabellera ni su barba se adaptan al prototipo helenístico; su cabeza está tocada con vegetales a modo de penacho de plumas. Lleva en su mano derecha un cayado y con la izquierda sustenta los vegetales que crecen en sus riberas, mientras que el caudal surge, a su lado, de un cántaro. El tratamiento iconográfico del Gránico es muy original y decorativo, plagado de detalles de gusto orientalizante.

Otra singular interpretación iconográfica de la divinidad fluvial, acaso del Océano, aparece en el paño 4 de la Serie 26 (Historia de Escipión), en la escena que representa la "Entrevista de Escipión y Aníbal" (1544, Madrid, Palacio Real), que se celebró en Narragasa, lugar cercano a Zama (Tito Livio, Historia, Libro XXX). En primer término, a la derecha, un anciano barbado, recostado, y precedido de un animal fantástico -una especie de grifo marino- personifica al río; éste lleva en su mano una rama, su cabeza está coronada de plantas acuáticas y apoya el brazo izquierdo sobre un león marino, cuyas patas delanteras son propias de los seres acuáticos. Al margen de su belleza, esta personificación es muy curiosa porque el agua brota de su mismo vientre y no de un cántaro (lám.IV,IV,44).

IV. EL RENACIMIENTO

La Serie 27 está dedicada a la Historia de Escipión; el paño 5 de la citada serie representa el "Triunfo de Escipión". Syphas conducido prisionero" (Martin Reynbouts, hacia 1590, Madrid, Palacio Real) (lám.IV,IV,45). El ángulo inferior izquierdo está ocupado por el nacimiento de un río, personificado por una cabeza de anciano de cuya abierta boca, a modo de barba, surgen las turbulentas aguas. La parte superior de dicha cabeza va adornada por follajes vegetales, que recuerdan, por su rigidez, a las antiguas "chelai" del Océano, al tiempo que sirven de tránsito entre la tierra y el agua. Tal composición fue realizada sobre un dibujo de Giulio Romano, que se conserva actualmente en el Cabinet des Dessins del Museo del Louvre (inv. 3541).

Tal vez la más original de todas estas personificaciones fluviales, sea la del río Jordán que aparece en el "Bautismo de Cristo" del paño 4 de la Serie 4 (Historia de San Juan Bautista) (hacia 1525, Madrid, Palacio Real) (lám.IV,IV,46). El río está personificado como una cabeza barbada que se modela en la roca sobre la que San Juan Bautista apoya su pie derecho.

Otro medio para recordar y representar a las antiguas divinidades del mar fue su representación como ornato del casco de las embarcaciones; así sucede, por ejemplo en el paño 5 de la Serie 28 (Historia de Escipión), donde se representa la "Llegada de Africa" (Henry Matheus, hacia 1600, Madrid, Palacio Real) (lám. IV,IV,47). El navío en el que viajan Escipión y su tropa está decorado con seres marinos, una sirena o tritonisa de cola pisciforme y un ictiocentauro que hace sonar su caracola, a los que se suman otras figuras del cortejo dionisiaco, portadores de tridentes, y nereidas.

Para finalizar este acercamiento a la iconografía de los dioses del mar en los tapices de Bruselas del siglo XVI hemos seleccionado dos piezas pertenecientes a la Serie de los Honores, del Palacio de San Ildefonso, ejecutadas por el tejedor Pierre van Aelst para conmemorar la elección de Carlos de Habsburgo como Emperador, en 1519 y su coronación en Aix-la-Chapelle, el 23 de octubre de 1520. En el paño de "La Fama" aparecen, flotando en el mar, PROTUEUS, ARION y

GLAVCVS, identificados por sus correspondientes inscripciones (lám.IV,IV,48). Proteo es un anciano cuyo cuerpo humano emerge desnudo del mar para acoger en su seno a Glauco; a su lado, Arión, coronado y vestido como un rey toca su lira montado a la grupa de un monstruo marino de cabeza leonina, y en primer plano, Glauco (de anatomía femenina), sostiene una rama florecida en su mano, mientras es transportado, a través del mar, sobre la cola pisciforme de dos amables tritonisas de cola pisciforme.

Otro de los paños de dicha serie representa las virtudes y defectos que debía evitar o fomentar el rey; entre las primeras, las virtudes cardinales, Fé, Esperanza y Caridad, de las que nos interesa, por su iconografía la figura de la Esperanza, que porta en sus manos un barco y un remo (lám.IV,IV,49), porque dichos atributos fueron tomados de la Antigüedad, cuando Isis Pelagia, representada con barco y remo, era la esperanza de salvación de los navegantes.

NOTAS:

1. En Bourciez, V., Las costumbres cortesanas y la literatura de corte bajo Enrique II, 1886, el título del capítulo II es de lo más significativo : "el nuevo Olimpo".
2. Cfr. Seznec, J., Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento (versión castellana de Juan Aranzadi), Madrid, 1987, pp.39-40.
3. Robinet Testart recibió el título de miniaturista en 1487. Trabajó entre 1484 y 1487 para el Conde Carlos de Angulema y para su esposa Luisa de Saboya, y más tarde, para el hijo de éstos, Francisco I, quien le asignó una pensión que el artista percibía todavía en 1523. Entre sus obras, de innegable valor, destacan "Les Epitres d'Ovide" y "Les Echechs amoureux", ambas en la Biblioteca Nacional de París. Cfr. D'Ancona, P. /Aeschlimann, E., Dictionnaire des Miniaturistes du Moyen Age et de la Renaissance, Milán, 1949 , y Vollmer, H., Allgemeines lexicon der bildenden künstler, Leipzig, 1938.
4. La tradición recoge que Eufranor debía encarnar en Atenas a todos los dioses olímpicos; sin embargo, puso tanto arte en la imagen de Neptuno que, llegada la hora, no fue capaz de representar a los restantes dioses. Cfr. Francesco Collona, Hypnerotomachia Poliphili, Venecia 1499. Traducción de Pilar Pedraza, Valencia, 1981.
5. Jean Goujon (1510-1568) fue el escultor francés más importante de mediados del siglo XVI; su estilo estaba impregnado por múltiples influencias de la primera generación de los artistas italianos que trabajaron en Fontainebleau, aunque su producción -y especialmente los bajorrelieves- se diferencia netamente por la sutil combinación entre manierismo y clasicismo, rasgo que habitualmente se considera como típicamente francés.
6. Gibbon, A., Bronzes de Fontainebleau, Frederic Birr, 1985, ff. 33 y 34.
7. Cfr. Grabado "Quos Ego" de Marcantonio Raimondi. f.IV,III,3.
8. Cfr, Fregnac, La Faience Europeé, Friburgo, 1976, p. 127 f.103.
9. Burckhardt, M., Mobilier Moyen-Age Renaissance, Paris, 1979, p.50.
10. Cfr, Seznec, J., Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento (versión castellana de Juan Aranzadi), Madrid, 1985, pp. 259 y ss.
11. El Nautilo es un notable molusco cefalópodo, único superviviente de un grupo de animales muy abundantes en otros tiempos. Posee una concha espiral dividida en numerosas cámaras, en la última de las cuales se aloja el animal. El exterior de la

concha está recubierto por una delgada película de origen orgánico, debajo de la cual se encuentra otra capaaporcelanada de bandas coloreadas, mientras que la cara interna tiene la estructura normal nacarada de la madreperla, cuyo brillo ha ganado para el animal el nombre de "nautilo perlado".

12. La pieza fue publicada, con la espléndida foto que presentamos, en la Revista AD, en Septiembre de 1988 dentro del artículo escrito por Jonh A. Cuadrado, "Anticuariado, extravagancias principescas".
13. Cfr. Suárez Quevedo, D., Renacimiento y Manierismo en Europa, Madrid, 1989. pp. 96 y ss.
14. Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol. I. S. XVI, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1986.

CAPITULO V : ICONOGRAFIA DE POSIDON-NEPTUNO Y EL THIASOS **MARINO EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XVI.**

1. El modelo italiano: breves consideraciones sobre el Humanismo y el Renacimiento en España.

Desde la segunda mitad del siglo XV se fomentó en España la creación de objetos bellos, miniaturas especialmente. Los "reyes y mecenas" españoles se iniciaron en el gusto de las colecciones de piezas refinadas, tanto antiguas como contemporáneas, al tiempo que se despertaba un auténtico interés por la cultura, en la que los nobles veían el único refugio posible dentro de un mundo marcado por la decadencia, las inseguridades y la falsedad. Reyes, magnates de la Iglesia, familias aristocráticas y de la alta burguesía, jugaron un importante papel en la introducción de las nuevas corrientes del pensamiento y el arte procedentes de Europa.

Juan II de Aragón y Enrique IV de Castilla se inclinaron por las directrices formuladas por el modelo artístico nórdico, en una versión algo dulcificada de su singular expresionismo. Sin embargo, antes de que la centuria finalizara, los círculos nobiliarios y, en especial, la familia de los Mendoza de Guadalajara, fueron los responsables del cambio de orientación de gustos, ya que encaminaron sus preferencias hacia el Renacimiento italiano, que terminaría por imponerse, ya en el siglo XVI, frente a los modelos nortños. La labor de política centralizadora y el impulso cultural de la época de los Reyes Católicos abrió camino por donde la cultura humanista penetraría, con prontitud, en España.

Los Reyes Católicos se preocuparon por la cultura, y comenzaron a concebirla como instrumento de control del Estado, hecho que sería determinante en el arraigo de lo italiano en nuestro país. Dicha preocupación hizo que los

nobles se iniciaran en los Estudios de Humanidades ("Studia Humanitatis"), que despertaron entonces tras su aletargamiento medieval; además, la Corte se perfilaba, idealmente, como un modelo de perfecciones y de equilibrio, como sede de la sabiduría y la verdad. En este incipiente mecenazgo de la cultura, del saber renovado, como signo distintivo de pertenencia a la élite, la Historia ocupó un lugar honorífico, situándose por encima de las restantes disciplinas, hijas suyas.

El Humanismo pasaría a ser la meta de las aspiraciones de los nobles, orgullosos de su sabiduría, considerada como un auténtico lujo que les distanciaba del resto de los hombres. Entre los libros de Isabel la Católica figuraban, junto a los ejemplares religiosos, los de autores clásicos y modernos, y en su colección de tapices, hoy desaparecida, abundaban los temas profanos inspirados en la Antigüedad clásica, pues las fábulas antiguas solían servir de soporte para las moralizaciones y los "Exempla". El interés por los temas clásicos se fue reforzando con la introducción del contenido arqueológico o filológico dado a las artes plásticas o a los textos, y el estudio de la Antigüedad comenzaba a fomentarse desde un punto de vista erudito y arqueológico.

Los nobles españoles mantenían, aún en los años postreros del siglo XV y en las primeras décadas de la centuria siguiente, un poder político y cultural de primer orden, pese a la política centralista de los Reyes Católicos. Entre ellos, el personaje que mejor encarnó las cualidades esenciales del hombre moderno, de un mecenas amante de la cultura y el arte fue don Pedro González de Mendoza, hijo del Marqués de Santillana, cuya biografía estuvo jalonada por una serie de eventos en los que la cultura jugó el papel de hilo conductor de su vida, y fue el factor determinante de su prestigio. El Cardenal Mendoza demostró suficientemente su afición a las bellas artes, manifiesta en el patrocinio de construcciones, en las que sus imágenes (retratos, emblemas..) siempre estuvieron presentes, dentro de una elección estética del modelo clásico, con constantes referencias al mundo de la Antigüedad. Sus colecciones artísticas, integradas por obras clásicas de temas alegóricos y mitológicos y obras contemporáneas,

constituyen un buen ejemplo de clasicismo, no exento de carácter simbólico, que se difundiría en los años siguientes. Con su tumba, en el altar mayor de la Catedral de Toledo, don Pedro González de Mendoza quiso expresar una vez más, ese deseo que había impulsado la mayor parte de sus creaciones en vida, ese anhelo de clasicismo, en un exaltado "Triunfo de la Muerte".

El Cardenal Cisneros, don Rodrigo Díaz de Vivar (Marqués de Zenete), don Francisco de Zúñiga y Velasco (virrey de Navarra), y otros grandes señores contribuyeron, asimismo, con sus empresas artísticas, a la adopción generalizada de los programas humanísticos, imbuidos por la nueva idea del saber y la ciencia que proponía el Renacimiento. A esta nobleza, ansiosa por renovar la cultura, hay que sumar, como otras "vías fundamentales de la penetración" de los ideales clásicos en España, la presencia de artistas italianos en nuestra geografía, la importación de obras realizadas en Italia, y el aprendizaje de los artistas españoles en Roma.

Los "Studia Humanitatis" a los que ya nos hemos referido anteriormente, experimentaron un enorme apogeo en nuestro país, gracias a la labor realizada por las dos primeras Universidades españolas, la de Alcalá de Henares y la de Salamanca, cuyo elevado prestigio internacional las situaba a la altura de otros centros universitarios italianos o extranjeros, como Basilea, Lovaina, Viena, Oxford o París. Al igual que sucedía en las Universidades extranjeras, las Bibliotecas de las españolas se enriquecieron considerablemente con la adquisición de numerosos manuscritos griegos, latinos, y los de los humanistas italianos, que se buscaban con afán. El programa docente impartido en las Universidades seguía basado en las siete "Artes Liberales", pero ahora basadas, fundamentalmente, en los clásicos, y con una orientación diferente a la Escolástica del Medioevo. El punto de partida del saber de los humanistas era, en esencia, secular, aunque no enfrentado, en modo alguno, con la Teología.

Las relaciones entre España e Italia eran muy estrechas, particularmente en Valencia, donde, tras cruzar el Mediterráneo, se instalaron los primeros artistas venidos de la península itálica, y desde donde la familia de los Borgia, llegaría a ocupar el solio papal en la figura de Alejandro VII. El ejemplo valenciano se generalizaría y la fascinación por el arte italiano fue determinante en la renovación formal, razón por la que los prelados y nobles españoles sufragaron la importación de obras de Donatello, Desiderio de Settignano, Andrea della Robbia y otros tantos escultores del Quattrocento. Pero, quizá, el factor fundamental del cambio de gusto vino de la mano de artistas como Domenico Fancelli, Niculoso Pisano, Pace Gagini, Antonio de Aprile, Pietro Torrigiano, Jacopo Torni..., llamados a trabajar a nuestro país, bajo la protección de la nobleza y la Corte. Las obras de estos artistas, de carácter heterogéneo, tendrían como consecuencia la pluralidad de respuestas nacionales ante lo italiano, iniciándose, ya en los primeros decenios del siglo XVI, varias formas de adopción del italianismo, que serían determinantes a lo largo de toda la centuria: la corriente emocional (fundada en las realizaciones de Torni o Torrigiano), y el modelo clasicista (deudor de los escultores florentinos del siglo XV).

La influencia artística italiana se dejó sentir, en un principio, en la aplicación de los repertorios decorativos (de Lombardía y Ferrara, principalmente) a las nuevas construcciones, en las que, sin embargo, se seguían utilizando soluciones arquitectónicas góticas. Esta incipiente "modernización" de las formas, o mejor del aspecto externo de éstas, se engloba, por lo general, bajo el epígrafe de **Arte Plateresco**, todavía alejado del ideal de claridad y sencillez, y de las proporciones postuladas por el arte clásico, dado el exceso ornamental, el "hiperdecorativismo" al que fueron sometidos, en él, los motivos del arte italiano.

En el año de 1526 se publicó en Toledo un Tratado de Teoría del Arte, fundamental por ser el primero de su género en nuestro país, escrito por el "Capellán de la Reyna doña Juana", Diego de Sagredo, con el título de "**Medidas del Romano**", obra que significaba el camino hacia la superación del Plateresco,

IV. EL RENACIMIENTO

que no obstante, pervivió todavía durante algún tiempo. La obra de Sagredo supuso la primera codificación teórica de la literatura artística española, un intento de reglamentar la praxis del arte que empezaba a dar frutos en nuestro país.

Las soluciones formales del **Clasicismo** italiano se generalizaron en España, de modo definitivo, a partir del año 1530; desde entonces, todos los nobles y señores que emprendieron obras constructivas de cierta envergadura adoptaron para ello el ejemplo clásico. Sus palacios, cuya función figurativa era de excepcional importancia, fueron configurando el perfil de las ciudades, dentro de unas soluciones orientadas hacia un **Clasicismo Manierista**. El palacio y su decoración se interpretaba en clave moral, como "Palacio del Héroe", Palacio como "Mansión del Guerrero", como "antro de iniciación al Más Allá", como "Palacio del Amor" o "Palacio de la Fama" (1), al tiempo que eran el más idóneo espectáculo para fiestas y torneos, aspectos que se constituirían habituales en el Renacimiento español, por emulación de lo europeo. Entre los más importantes señores del momento se encontraban Francisco de los Cobos, el Duque de Alba, el Duque de Benavente o Pedro Riquelme, cuyos gustos estéticos y sus colecciones de arte son la más clara expresión del arraigo del Renacimiento italiano en nuestro país.

En tiempos de Carlos V se produjo la definitiva superación de todo residuo de goticismo y la afirmación contundente del Clasicismo. Las artes plásticas forjaron en la imagen del Emperador, un lenguaje artístico válido para representar y simbolizar un contenido político: el poder absoluto de la monarquía, siendo un medio inestimable de su propaganda política, tanto en nuestro país como en el exterior. La iconografía, como en tantas otras ocasiones, estaba al servicio de los intereses de la Corona, de su Triunfo, y de las hazañas bélicas del soberano (Túnez, Mühlberg...), equiparado a un César antiguo. Los programas iconográficos realizados en torno a Carlos V supusieron un desarrollado sistema alegórico destinado a cantar las excelencias del monarca, y, como se ha dicho, a inmortalizar sus hazañas militares (2).

"El arte ennoblece al César, pero el César contribuye al prestigio del arte" (3), con sus múltiples encargos. El mecenazgo de Carlos V y de la emperatriz Isabel determinó las inclinaciones clasicistas y del primer Manierismo en algunos artistas españoles, si bien, con la importación de obras de los principales artistas extranjeros, italianos y flamencos (Tiziano, Leoni, Moro, Coxcie o Cranach, por ejemplo), comenzaba a perfilarse una magnífica colección artística, cuya incidencia en la panorama general del arte español sería muy restringida, y quedaría como exclusiva de los círculos cortesanos. Además de la pintura, los tapices, relojes y otras piezas de la colección del monarca constituyen, aún hoy, la prueba más concluyente del grado de internacionalización al que había llegado la cultura española, en consonancia con su actividad política, en el reinado de Carlos V.

Las tendencias formales y propagandísticas del arte en tiempos de Carlos V alcanzarían su perfecta culminación con Felipe II, cuando arte de corte y arte de Estado aparecen como sinónimos, en indisoluble mezcla. Felipe II había demostrado un interés especial, desde tiempos anteriores a su ascenso al trono en 1560, por los asuntos artísticos, y con posterioridad a ese fecha, de acuerdo con los ideales europeos de la segunda mitad del siglo XVI, el rey adopta la imagen artística no sólo como instrumento de propaganda política, sino también como modelo frío, mayestático y distanciado, que no obstante, dejó lugar a los caprichos de índole manierista, el antídoto necesario para tal frialdad. Los retratos, los programas religiosos, científicos, lúdicos o mitológicos, fueron supervisados de un modo exhaustivo por el rey o sus representantes, y dotados por ellos de un intenso sentido alegórico.

Las "entradas triunfales" del soberano, solemnemente festejadas, iban acompañadas, con frecuencia, de alusiones a sus campañas militares, siguiendo la trayectoria iniciada en el reinado de su padre. En ellas se intercalaban elementos religiosos, heroicos, mitológicos y hasta de puro capricho exótico o de simple divertimento. Así, por ejemplo, en su entrada en Burgos se levantó, en el patio del palacio del Condestable de Castilla, un "coloso que figuraba a Neptuno",

IV. EL RENACIMIENTO

y "una peña con representaciones de Proteo, Glauco, las Nereidas, las Sirenas y Tritón" (4), figuras alusivas, sin duda, a las victorias navales del rey homenajeado.

Felipe II fue un apasionado del coleccionismo, equiparable a Maximiliano I, Rodolfo II, o Cosme de Médici, que, como estos personajes, se rodeó de los artistas más insignes, extranjeros y españoles, procurando la posesión de las obras más sobresalientes de éstos. Entre los temas favoritos del rey contaron, sobre todos, los de Historia, Mitología y Ciencias Naturales, que prodigó no sólo en la decoración de sus palacios, sino también en los monumentos efímeros. Las residencias palaciegas del monarca constituían, junto con las colecciones papales, la más increíble compilación de pinturas y obras de arte que se podía admirar en el siglo XVI, formada según un gusto heterogéneo, muy afín al que se manifestaba en las restantes colecciones europeas contemporáneas, hecho que hace a Felipe II un "monarca de su tiempo", que supo conciliar la España de la Contrarreforma con actividades estéticas.

La cultura y el arte español del siglo XVI se han relacionado siempre con los dictados religiosos impuestos por la poderosa alianza entre el poder temporal y el espiritual; sin embargo, está suficientemente demostrado, hoy en día, que tal conducta no fue óbice para que el Renacimiento italiano calara en España, como demuestran un buen número de obras. Queremos subrayar, no obstante, un hecho de todos conocido: que el Renacimiento fue un modelo artístico que únicamente fue asumido, en plenitud, por las capas altas de la sociedad y, aprehendido, con todas sus consecuencias, sólo por los artistas españoles que se desarrollaron en los círculos aristocráticos, o por aquellos que se habían instruido en Italia, aunque algunos de estos últimos encaminaran sus preferencias hacia el arte más dramático y emocional, constituyendo el puente de unión entre el Gótico final y el subsiguiente Barroco.

2. La Escultura.

Las divinidades marinas del mundo clásico encontraron un lugar simbólico, alegórico, o simplemente decorativo, en muchas representaciones escultóricas del quinientos español. Salvando notables excepciones que comentaremos en su momento, dicho lugar fue de orden secundario, ya que su presencia, por lo general, complementaba y añadía matices simbólicos a otros programas iconográficos, ya fueran religiosos o profanos. Neptuno y muchos de los personajes de su antiguo cortejo sirvieron de animación a los sarcófagos, monumentos funerarios o retablos, siendo su misión, en tales casos, escatológica. En otras ocasiones, aunque con menos frecuencia, los antiguos dioses del mar, son grandes figuras exentas, cuya presencia se hace válida o necesaria para engalanar ambientes palaciegos o para coronar las marmóreas fuentes de patios o jardines, tal y como había sucedido en Italia.

Para acometer el estudio de su iconografía, nos ha parecido conveniente agrupar las representaciones plásticas del "Siglo de Oro" de la escultura española en base a los diferentes géneros escultóricos que les sirven de soporte, dadas las connotaciones simbólicas que ello conlleva, en cada caso, y dentro de dichos géneros, ensayar el esbozo iconográfico pertinente. Además, dicha clasificación, corresponde, en líneas generales, a los cambios de gusto y a las formulaciones estéticas que cada período artístico (Plateresco, Clasicismo o Manierismo) propone, aunque, en ocasiones, la cronología de las obras que presentamos no permita el desarrollo de una exposición lineal.

a. Sepulcros.

Cuando los repertorios decorativos procedentes de Italia comenzaron a aflorar en nuestro país, en las manos de los artistas italianos, los sepulcros constituyeron uno de los géneros escultóricos en el que las divinidades marinas

hicieron su aparición desde fechas más tempranas. Ello se debe, como es sabido, a que los modelos de sarcófagos de la Roma Imperial proporcionaban a los escultores un repertorio decorativo inagotable, en el que los dioses del mar ocupaban un lugar preminente. Por otra parte, hay que señalar que el sarcófago había sido, tanto en nuestro país como en otros lugares de Europa, uno de los géneros más brillantes de la escultura gótica, por lo que las técnicas utilizadas en su realización estaban muy perfeccionadas. La tipología del Sepulcro español del siglo XVI es muy variada (5), como sucede con su iconografía, aunque en lo referente a la morfología, el primer Renacimiento impuso el modelo de cama exenta, con los lados en talud, que no obstante, hubo de convivir con el Sepulcro-Retablo, el Sepulcro en forma de Arco de Triunfo, y otros tipos.

El Sepulcro de los Reyes Católicos, iniciado por el italiano Domenico Fancelli (1469-1522) y terminado por Bartolomé Ordoñez (muerto en 1520), fue realizado en Génova, para el espacio central del crucero de la Capilla Real de Granada, donde sería instalado en el año 1522. Los yacentes son figuras serenas, cuyo tratamiento está comprometido entre el naturalismo precedente y la idealización que comenzaba a ponerse en voga. Es un sarcófago exento, cuyos lados, en talud, están plagados de motivos decorativos de índole quattrocentista: águilas, guirnaldas, mascarones, erotes, y toda suerte de animales reales y fantásticos, dotados de profundo simbolismo. Entre tal profusión decorativa, dado el carácter de la obra, no podía faltar la presencia de algunos seres míticos del mar: una sirena -o tritonisa- (f.IV,V,1) y varios hipocampos (f.IV,V, 2), ambos seres alados, que se sitúan sobre jugosas guirnaldas de frutos, y que aseguran con su presencia (como el pelícano, también presente en el monumento) la inmortalidad de los enterrados en él. La sirena, de hermoso torso y enroscadas colas ha perdido, por tanto, el carácter pecaminoso que la Edad Media la había asignado, y con sus alas desplegadas, vuelve a ser, como lo fueron los tritones y tritonisas de la Antigüedad tardía, un símbolo de la promesa de Resurrección, encargada, como el hipocampo alado, de transportar "por mar" el alma del difunto al Paraíso. Las alas confieren a ambos seres míticos el carácter

"psicopompo", de elevación, que tal simbolismo funerario requería. En el testero de los pies del sepulcro aparecen, asimismo, unos seres híbridos, con torso humano, cola de pez, y patas delanteras de cabra.

Al mismo Bartolomé Ordoñez, aunque finalizado por sus colaboradores, se debe la ejecución del Sepulcro del Cardenal Cisneros, en Alcalá de Henares, obra en la que dos seres marinos, en esta ocasión dos ictiocentauros, que hacen sonar sus bocinas y flanquean un mascarón bajo el retrato del difunto, sirven para expresar, nuevamente, esa idea del tránsito al más allá, en su condición de seres escatológicos.

Prosiguiendo con los más destacados sepulcros españoles del siglo XVI en los que los componentes del "thíasos" marino ejercen su misión de conductores del alma del difunto hacia el más allá, cabe citar los del Obispo Fonseca en la Catedral de Santiago de Compostela, en el que un par de "putti" alados cabalgan sobre hipocampos, el de Marina Fernández en Lopera (Jaén), donde, asimismo, pequeños amores cabalgan sobre respectivos caballos marinos mientras sostienen el medallón con el retrato del difunto (6), o los de don Pedro Enríquez y Catalina Rivera, marqueses de Tarifa, procedentes de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, y actualmente en la Capilla de la Universidad de Sevilla (7). El citado Sepulcro de Don Pedro Enríquez, en el que los ictiocentauros aparecen intercalados con grutescos y otros motivos vegetales, está firmado por el italiano Antonio María de Aprilis, y pertenece al grupo genovés-napolitano, al igual que el Sepulcro de don Ramón Folch de Cardona, virrey de Nápoles y almirante que sucedió en Italia al Gran Capitán, de la iglesia parroquial de Bellpuig (Lérida), realizado hacia 1524 por Giovanni Merliano da Nola.

El Sepulcro de don Ramón Folch de Cardona (lám.IV,V,1) es, quizá, una de las obras más importantes de su género, tanto por la finura de su ejecución (deudora del hacer de Bartolomé Ordoñez), como por su estructura de arco triunfal (inspirada en Sansovino) o por su iconografía. En palabras del profesor

Checa, "podemos considerar este sepulcro como la culminación del gusto clásico en materia de escultura" (8), dado que la idea renacentista del "Triunfo de la Muerte" queda bien expresa no sólo en el Arco de Triunfo que cobija el sarcófago, sino también porque en ambos elementos (arco y sarcófago) el artista desarrolló un programa iconográfico relacionado con los episodios militares del difunto. Este duerme reclinado sobre sus atributos guerreros, mientras que las personificaciones de la Gloria y de la Paz le ofrecen sus inmortales símbolos. Dos sirenas, con cuerpo femenino, salvo los pies (convertidos en una aleta marina) sirven de soporte el sarcófago), cuyo frente está decorado con escenas del "thíasos" marino, sin duda, aludiendo a las victorias marinas del almirante, al tiempo que dichas divinidades del mar son los encargados de transportar su alma en el viaje hacia ultratumba. Neptuno, sentado en su carro tirado por hipocampos, ocupa el centro de la composición, anunciado por tritones que hacen sonar sus caracolas; tras el dios, cerrando el cortejo, tres nereidas y un tritón, cabalgan a lomos de sendos animales marinos. Asimismo, bajo las personificaciones que saliendo de sus medallones conceden la victoria al almirante, el artista ha insistido nuevamente en la iconografía de los dioses míticos del mar, situando en dicho lugar dos parejas de ictiocentauros, enfrentados, cuyas colas se enroscan entre sí.

b. Retablos

El simbolismo escatológico de los sepulcros estuvo presente, asimismo, en la decoración de los Retablos, muebles litúrgicos por excelencia, en los que, ocasionalmente, los integrantes del "thíasos" marino, pusieron una nota de iconografía "pagana" al servicio de la idea cristiana de la Resurrección. Se estaba alcanzando, de esta manera, la tan ansiada conciliación entre paganismo y cristianismo, entre forma y símbolo, y los mitos antiguos servían para expresar o materializar plásticamente los credos de la fe cristiana.

Varios retablos españoles presentan, en su zona inferior, principalmente en los bancos, frisos decorados en relieve con los personajes del "thíasos" marino que, complementando el programa religioso, contribuyen, con su presencia, a reforzar la idea de la Vida Eterna. Entre ellos destaca un friso procedente del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), realizado hacia 1537 por el escultor aragonés Damian Forment (1480-1541), bajo cuyas directrices intervino también el jóven Arnao de Bruselas. La obra, capital por sus repercusiones iconográficas y formales en la zona de la diócesis de Calahorra-La Calzada, contiene un friso esculpido con el tema de Neptuno, acompañado por varios de los dioses de su "thíasos" (lám.IV,V,2).

De izquierda a derecha, la cabalgata marina está integrada por un dios marino que aparece montado sobre dos hipocampos y sostiene con su mano uno de los extremos de un paño flotante; a continuación, otro personaje masculino, de actitud muy dinámica, empuña con sus manos un tridente, montado a lomos de un gran delfín. Detrás de él juega un pequeño Eros que sostiene con una de sus manos el sinuoso paño flotante de la gran divinidad, acaso Neptuno por su actitud de clavar el tridente en las ondas, aunque tal identificación no se pueda asegurar ya que también otro ictiocentauro, situado más a la derecha, porta en sus manos, como si de un remo se tratara, un tridente, emblema marino por excelencia.

La identificación resulta, asimismo, dudosa, porque el primer personaje al que nos hemos referido, avanza a lomos de dos caballos marinos, que, como es sabido, fueron la montura preferida de Neptuno. Dicha confusión iconográfica, difícil de esclarecer hoy en día, puede responder al hecho de que el escultor quisiera representar, tal vez, a dos grandes dioses marinos, Neptuno y el Océano, o bien a que éste, repitiendo fórmulas iconográficas aprendidas, no pusiera límites precisos a cada uno de los personajes, ya que en realidad esa identificación concreta era un detalle de poca importancia para sentido simbólico general del friso, destinado a reforzar la idea de la Resurrección. Dos parejas de nereidas

raptadas por ictiocentauros -una resignada a su suerte y la otra forcejeando con su raptor- completan, con su belleza, dinamismo, exhibiciones musculares y atributos marinos esta tumultuosa procesión oceánica.

La influencia de la iconografía marina del retablo de Santo Domingo de la Calzada se dejó sentir muy pronto; así, en los frisos del retablo mayor de Elvillar (Alava) (9), obra consumada entre 1550 y 1559 por el taller de los Beaugrant, aparecen hipocampos con jinetes, considerados como "Eros-Thanatos", es decir como amores que cabalgan hacia la muerte. Otros ejemplos de tema análogo, dentro de la misma zona geográfica, son el retablo de la Asunción de Legarda (Navarra), contratado en 1552 por Juan de Iturmendi, donde aparecen Neptuno y otros personajes de su cortejo, y el de la Adoración de los Magos en Cintruénigo (Navarra), ya perteneciente a los primeros años del siglo XVII (10).

El conjunto iconográfico más interesante de los retablos españoles renacentistas es, en el marco de nuestra Tesis, el Retablo de San Esteban de Genevilla (Navarra), recientemente restaurado y estudiado exhaustivamente (11), dado que en él se incluye un amplio desarrollo de los temas marinos, siempre con el sentido simbólico de Resurrección al que nos venimos refiriendo en las presentes líneas. En el retablo, que pertenece al segundo tercio del siglo XVI (1549-1563) y es un típico ejemplar del humanismo renacentista, se ha distinguido la mano de varios escultores distintos, a las órdenes de los maestros Andrés de Araoz y Arnao de Bruselas; en él coexisten, siguiendo el principio de la "concordatio" los temas profanos (en los frisos de los bancos) y los religiosos (ocupando cajas y hornacinas) en aras de expresar con claridad los más recónditos misterios de la Salvación del alma (f.IV,V,3).

Los temas profanos ("thíasos" marino, asuntos báquicos y "psicomaquia") ocupan los trece frisos de la zona inferior del conjunto, seis de los cuales presentan a los seres míticos del mar, cuya iconografía analizaremos a continuación, mientras que los cinco frisos correspondientes a los bancales

superiores están ornados con cabecitas de querubines, siguiendo la moda "romanista", que se empezaba a imponer en las fechas en que se tallaba dicha zona superior (1559-60).

Dos de los bancos del segundo cuerpo (primero y tercero, desde la izquierda) muestran a Neptuno, que, erguido sobre una venera y empuñando el tridente con la mano derecha, ocupa el eje de simetría de ambas composiciones; también en ambas representaciones, el dios levanta su mano izquierda en actitud de calmar la tempestad. En el friso correspondiente al lado del Evangelio (lám.IV,V,3), unos caballos encabritados, de direcciones divergentes, conducen, a gran velocidad sobre las ondas, la venera que sirve de carro al airado dios marino; bajo las patas delanteras de éstos, unos amercillos cabalgan sobre el mar, asidos al lomo de peces de gran tamaño. El extremo izquierdo está ocupado por un centauro que hace sonar enérgicamente una caracola, en cuyo lomo viaja una nereida que sostiene en su mano un escudo, mientras que en el lado opuesto, una nereida montada sobre un pez y otro ser masculino avanzan, también, a gran velocidad. La iconografía de estas deidades menores del cortejo de Neptuno ha sido tratada de un modo bastante arbitrario, como demuestran algunos detalles iconográficos tales como la figura del centauro (cuyas extremidades delanteras son propias de los centauros marinos mientras que las traseras corresponden a las de los animales terrestres) o la del personaje masculino que avanza sobre el mar, en el ángulo derecho (que posee cuerpo completamente humano)

La "Ira de Neptuno" (12) representada sobre el lado de la Epístola (lám.IV,V,4), ofrece, asimismo, detalles singulares de iconografía: a ambos lados del dios, sendos personajes masculinos (de cuerpo humano) cabalgan, veloces, sobre respectivos animales de cuerpo equino y cabezas fabulosas, cuyas riendas sostiene Neptuno con su mano izquierda. En ambos extremos, dos tritones de cola bífida y cabezas de sátiro, intentan detener con sus escudos levantados, el avance de los fantásticos equinos.

IV. EL RENACIMIENTO

El segundo friso del primer bancal está decorado con el tema del "Triunfo de Anfítrite" (lám.IV,V,5). La bella reina del mar ocupa el centro de la composición, de pie, con los largos cabellos flotando al viento y sosteniendo con su mano las riendas de un toro marino dispuesto a sus pies. Cuatro parejas de nereidas montadas a lomos de centauros (tres de ellos marinos y uno dotado de patas traseras), erotes -uno de los cuales vuela ligero para conceder la corona de la victoria a la diosa- y otros seres fantásticos acompañan a Anfítrite, festejando su triunfo; las nereidas poseen, como su hermana, largos cabellos que ondulan movidos por la brisa marina, y paños flotantes que el mismo soplo marino hincha y agita. Lo más llamativo y original, desde el punto de vista iconográfico, es el remate pisciforme de los ictiocentauros, que se enrosca con rigidez, y cuyo aspecto se asemeja al de los crustáceos.

Situado en el segundo friso del segundo bancal, sobre el "Triunfo de Anfítrite", se desarrolla otro cortejo marino (lám. IV,V,6), integrado por varios componentes, todos ellos de dinámicas actitudes. La procesión se inicia, en el lado izquierdo con un personaje masculino que monta sobre el lomo de un precioso "dragón" marino; a continuación, un ictiocentauro sirve de montura a una nereida que porta en su mano un cesto repleto de frutos; el citado centauro marino lucha, afrontado, con una hermosa tritonisa de hermoso rostro y largos cabellos, sobre cuya extremidad ictioforme monta otra figura femenina que sostiene su correspondiente cesto de frutas; las dos parejas, con sus actitudes contrapuestas, conforman el eje de simetría de la composición. En el extremo derecho, una nereida de larguísima cabellera acaba de ser capturada por un joven centauro, de cuyo dominio intenta liberarse, entre la ondulación de los mantos que flotan al viento.

Los personajes de la mitología marina aparecen, asimismo, completando otras representaciones de diversa índole, tales como el friso de la "cacería del león" (lám.IV,V,7), o llamado "friso de los jinetes (lám.IV,V,8). El primero de ellos se desarrolla, paradójicamente, sobre las olas del mar, en cuya superficie aparece

una figura recostada, un juvenil nadador y un monstruo marino sobre cuya enroscada extremidad viaja, de espaldas al espectador con su paño, a modo de "aura velificans", una nereida. En el "friso de los jinetes", dos figuras montan sobre sendos animales marinos fabulosos, cerrando la composición en ambos extremos. Asimismo, en el "friso del carro de la muerte", el escenario sobre el que se despliega la funesta cabalgata es el mar, y, en otros bancales, los seres "agrutescados" se aproximan, por su iconografía, a algunos componentes del "thíasos" marino (lám. IV,V,9).

Los relieves de la decoración posterior del remate de la silla arzobispal del coro de la Catedral de Toledo (contratado por Alonso Berruguete, en 1537), muestran entre las figuras de su ambicioso programa iconográfico a un tritón con los brazos extendidos, flotando sobre agitadas olas, flanqueado por dos sirenas desnudas con niños (lám. IV,V,10). Dicha decoración, por su capital importancia, pudo haber estado presente en los artífices del retablo de San Esteban de Genevilla.

c. Escultura y Arquitectura.

Muy relacionadas, por su estructura y tratamiento con el arte de los retablos, analizaremos, en este punto, algunas muestras de escultura aplicada a la arquitectura, donde los dioses del mar decoran con su presencia tanto monumentos civiles como religiosos. Comenzando por las obras de carácter sacro destacamos la "Capilla de San Miguel", en la portada meridional de la Catedral de Jaca (Huesca), calificada por algunos historiadores como una de las más precoces muestras del Renacimiento de influencia toscana en nuestro país, posee una portada plateresca (1523) a modo de soberbio arco de triunfo pétreo que cobija en su interior un retablo de madera, también plateresco, dedicado al santo titular del recinto. Arco exterior y traza interior forman un todo armónico, imposible de separar por la perfecta conjunción de ambos elementos, que forman

un monumental retablo, coronado por un vano o transparente (circular), sostenido por dos seres anguipedos alados. Estos seres marinos (lám.IV,V,11) derivan de los míticos tritones, por su enroscada cola pisciforme y el fadellín que sirve de transición entre dicha extremidad y su anatomía humana, pero su iconografía se ha modificado ya que poseen grandes alas, hecho sirve para subrayar sus cualidades positivas como seres garantes de la inmortalidad, y su carácter de elevación ("psicopompo") expreso, asimismo, por la posición que ocupan en el conjunto.

La Iglesia de San Salvador de Ubeda (Jaén), construida en tiempos del emperador Carlos V, y costeadada por el influyente Francisco de los Cobos, es un singular ejemplo de iglesia funeraria cuya iconografía presenta un elaborado programa de carácter humanístico, tal vez ideado por el eclesiástico Diego López de Ayala, asesor del citado mecenas (13). Tal programa iconográfico, demuestra un profundo conocimiento de la literatura italiana, especialmente de la de Bocaccio y de la de Dante. En la portada-retablo que da acceso al monumento se funden componentes iconográficos expresos mediante el lenguaje bíblico y el lenguaje mitológico, todos ellos reunidos con el afán de exaltar la inmortalidad, en virtud de la función funeraria del monumento. "La portada de El Salvador de Ubeda quiere instruir a los hombres, como lo hace la *Divina Comedia* en el arte de la salvación del alma hasta que ella llegue al conocimiento espiritual de Dios" (14). En las dovelas del intradós del arco de entrada se han representado el Infierno y el Cielo, y, de esta visión forman parte los cuatro elementos del Universo, aire, agua, fuego y tierra, personificados en las figuras de Eolo, Neptuno, Vulcano y Anteo, en cuyos escenarios los condenados sufren atroces tormentos.

La Catedral de Cuenca presenta, como motivos reiterados en su decoración interior, la correspondiente al siglo XVI, multitud de pequeños frisos esculpidos en los que, como basamento de las columnas, los artesanos que en ella intervinieron copiaron repertorios decorativos del arte helenístico-romano, en los que se dan cita las nereidas, amores, caballos marinos y tritones de cola bífida,

ubicados con no poca elegancia entre jugosas guirnaldas frutales, portando en sus manos diversos atributos (láms.IV,V,12 y IV, V,13). La presencia de dichos seres en un recinto religioso pudo estar regida por el contenido escatológico al que venimos aludiendo, aunque, por lo menos en los basamentos de las columnas, su carácter fue, quizá, eminentemente decorativo. Sin embargo, la presencia de seres anguipedos provistos de alas, situados en la zona superior (lám.IV,V,14), a modo de crestería, parece más acorde con el contenido simbólico de elevación, acaso encarnado en dichos seres.

En la misma Catedral conquense, los míticos pobladores del mar aparecen, nuevamente, en el friso superior del entablamento del llamado "Arco de Jamete", portada interior monumental que da acceso al claustro catedralicio, realizada en el año 1546 por el francés Esteban Jamete. Sendas parejas de tritones de cola bífida, que sostienen afrontados sus respectivos emblemas heráldicos, ocupan, con sus finas tallas, los laterales del citado friso, en cuyo centro dos pequeños personajes sostienen una cartela con la fecha de finalización del conjunto (AÑO DNI 1546) (lám. IV,V,15)(15).

El claustro del convento de las Dominicas Dueñas de Salamanca, una de las joyas del Arte Plateresco, realizado hacia 1530 bajo las órdenes de Rodrigo Gil de Hontañón, ofrece un espectacular despliegue iconográfico en la galería superior, donde también se entremezclan los motivos bíblicos con la iconografía de carácter fantástico. Dicha galería alta es arquitrabada, con una exhuberancia tal en la decoración de los capiteles de las columnas, que producen la impresión de ser falsos arcos. En casi todos los capiteles aparecen escenas de lucha, de desesperación, tal vez para expresar la dura batalla del hombre esforzado en conseguir su Salvación, en contraste con la placidez de las cabecitas angélicas cuya calma es el espejo del triunfo final. Buena parte de la iconografía presente en los relieves de las caras principales de estos capiteles, y sobre todo, las esculturas de las zapatas de los mismos, está tomada del mundo de la Antigüedad. No faltan pues, las referencias, aunque algo desfiguradas, a los

mitos marinos clásicos. Así, por ejemplo, dos amorinos armados con sendos tridentes, sostienen el medallón con el retrato de un noble personaje (lám.IV,V,16), o dos personajes "agrutescados" sostienen, en otro capitel, respectivos tridentes en sus manos, al tiempo que enmarcan un jarrón plagado de frutos (lám.IV,V, 17).

Más interesantes resultan algunos relieves de las zapatas entre los que se hallan dos personajes semihumanos-semimarinos, de expresivo gesto, dotados de alas extendidas y cola pisciforme bifurcada en dos ramificaciones (láms.IV,V,18 y 19), iconografía cuyos prototipos fueron, como es sabido, los tritones bífidios del mundo romano, y en la que sólo las mencionadas alas ofrecen un matiz renacentista. Singular deformación de los modelos iconográficos antiguos es, asimismo, un hermoso "dragón-caballo" marino (lám.IV,V,20), animal fabuloso de cabeza equina, cuerpo y garras dragónicas y enroscada extremidad, similar a la de los hipocampos reales.

Las residencias palaciegas de los nobles y reyes españoles fueron lugar idóneo para la representación de la temática mitológica, el lugar donde ésta adquirió su pleno sentido y difusión en nuestro país. Héroes y dioses antiguos se convirtieron en los próceres de los más ilustres linajes españoles, que émulo de los clásicos, buscaron ejemplo de virtudes o de poder en algunos de los protagonistas de la mitología grecorromana. En el siglo XVI el palacio era un monumento simbólico, el espejo donde se reflejaba, de forma más nítida y precisa, tanto la cultura como las inclinaciones estéticas de su morador, en una palabra, su propia vida.

El Castillo-Palacio de la Calahorra (Guadix, Granada) es una de las obras más importantes, a este respecto, del primer Renacimiento español, edificado por el italiano Michele Carlone para don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marqués de Zenete. Como ha señalado Santiago Sebastián (16), la decoración del palacio de la Calahorra ofrece una relación más rigurosa con el mundo clásico que la de obras realizadas en la misma Italia, y es, por ello, uno de los exponentes máximos

del primer Humanismo en España. La Portada, pensada como ámbito de "Iniciación al Más allá", presenta, enmarcando el arco de ingreso y cobijadas por respectivas hornacinas, a las figuras de Hércules, Apolo, la Abundancia y la Fortuna, todas ellas en relación con la ascensión del alma, mientras que en el friso de remate, dicha idea queda fuertemente subrayada con una escena marina, tomada fielmente de un sarcófago romano, que simboliza, como en aquellos sarcófagos antiguos, el viaje del alma hacia los Campos Elíseos (lám. IV,V,21).

Los antecedentes, descripción y explicación simbólica de dicho friso han sido sacados a la luz, con magistral erudición, por el profesor Santiago Sebastián, cuyas palabras y testimonios gráficos nos hemos permitido reproducir aquí: " El friso de la portada reproduce el frente de un sarcófago con diosas marinas y tritones. De derecha a izquierda, se ve un tritón barbado tocando una trompeta acaracolada que tiene en la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un timón; sobre su cola cabalga una nereida semidesnuda, que aparece de frente, tomando de un brazo al tritón; sigue el grupo de un joven (tritón) que toca los címbalos y de una nereida semidesnuda, que aparece de frente, cabalgando sobre la cola de éste. En medio de la composición hay una máscara barbada del Océano, con la boca abierta. Un tritón imberbe toca la flauta y lleva sobre su cola una nereida que está vista de perfil; ella se cubre con un manto ahuecado a manera de velo. Detrás, un tritón toca la cítara y lleva una nereida cabalgando sobre su cola. El *Codex Escorialensis* (folio 15 v.) contiene un dibujo exactamente igual al de esta composición, que fue tomado de un sarcófago antiguo existente en la iglesia de los Santos Apóstoles, en el siglo XV, y del que se desconoce el paradero".

El Palacio de Carlos V, construido en el interior del recinto de la Alhambra de Granada, es uno de los conjuntos monumentales del Renacimiento español donde la presencia simbólica de los dioses marinos, ubicados en los relieves de la armoniosa fachada meridional, hacen alusión a las empresas marítimas del emperador. El encargado de realizar dichos relieves de tema mitológico-marino

fue el escultor lombardo Niccolo da Corte, llegado a España en 1527 para acometer la decoración escultórica de las portadas del Palacio de la Alhambra, que sería ayudado por el español Ocampo.

Los bajorrelieves ocupan, cajeados, el basamento del cuerpo superior de la fachada (concebido como un arco triunfal de estructura "serliana") (lám.IV,V,22); a la izquierda aparece Neptuno, montado en un carro (un suntuoso trono) tirado por cuatro caballos marinos, de posición divergente, que empuña el tridente con la diestra mientras gira su cuerpo hacia la derecha (lám.IV,V,23); un personaje masculino cuyas manos sostienen una trompeta y una fusta, respectivamente, cabalga a lomos de un fantástico animal de extremidades anguipedas, una especie de grifo marino que avanza a gran velocidad a través de las ondas, instigado por su jinete, que precede al gran dios del mar. En el lado derecho, otro animal fabuloso (león marino?) sobre cuyo lomo viaja otra divinidad menor, se adelanta, nuevamente, a Neptuno, que, en esta ocasión, acaba de raptar a una nereida, tal vez a Anfítrite, para hacerla su esposa. Ambos soberanos se deslizan sobre la cola de una pareja de hipocampos (lám.IV,V,24).

d. Escultura exenta.

La escultura exenta del Renacimiento español no ofrece ejemplos significativos del dios Neptuno o de sus míticos acompañantes, tal vez porque, como ya se ha señalado, los artistas prefirieron utilizar su llamativa iconografía en obras de carácter decorativo-simbólico; caso excepcional es la monumental imagen del dios del mar que se encuentra en la escalera del Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real), edificio concebido como alegoría de las glorias navales de D. Alvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz (17), cuyo rostro se ha identificado tradicionalmente con un retrato de D. Alvaro, promotor de la construcción (lám.IV,V,25). La estatua, realizada en mármol blanco, muestra al dios semidesnudo, en arrogante postura, sosteniendo con su mano izquierda el

tridente y apoyando su pie sobre las fauces de un monstruo de las profundidades, de acuerdo con los modelos formales e iconográficos más difundidos desde la época helenística. Esta poderosa efigie de D. Alvaro, representado bajo la apariencia de Neptuno, forma pareja con otra no menos enérgica escultura, situada frente a ella -ambas están colocadas en las bifurcaciones que forma el tramo central de la escalera-, en la que D. Alvaro (padre) aparece con los atributos de Marte, el violento dios de la guerra (18).

e. Fuentes.

Las fuentes monumentales llegaron a España, por influencia italiana, para embellecer patios y jardines palaciegos, ambientes en los que fueron consideradas como elementos complementarios a la arquitectura, y poco a poco, se fueron haciendo imprescindibles. Sin embargo, a juzgar por los restos conservados en la actualidad, la presencia de esculturas de los dioses marinos en dichas fuentes, no debió de ser demasiado generalizada, al menos en el siglo XVI, y parece que los nobles españoles prefirieron coronar sus fuentes con figuras simbólicas de diversa índole (Hércules, conchas, dragones, erotes, etc.), relegando a los míticos pobladores del universo acuático a un plano secundario.

Nuestra investigación en este punto nos ha conducido hasta dos fuentes monumentales en las que las divinidades clásicas del mar son el tema elegido como ornato escultórico: la llamada "Fuente de Génova" en Málaga, y la "Fuente de Neptuno" de los Reales Alcázares de Sevilla. Ambas son obras importadas de Italia, si bien hemos optado por incluir su análisis dentro del panorama de la escultura española para ratificar lo que ya venimos perfilando a lo largo del presente capítulo: que el aliento plenamente pagano fue, en muchas ocasiones, necesariamente importado, porque al considerarse los productos italianos como el auténtico paradigma a imitar, resultaba, aún más apropiado para satisfacer las exigencias impuestas por los ideales de la cultura humanista, la posesión de obras

realizadas allende el Mediterráneo, cuya presencia era signo de la más refinada élite entre los reyes y grandes señores de nuestro país.

La "Fuente de Génova", en Málaga (lám.IV,V,26), aparece hoy como un monumento complejo porque en él se operaron modificaciones y añadiduras en el transcurso del siglo XVII (19). El Archivo Municipal de Málaga informa que en el año de 1554 se efectuó la traída de aguas desde la Puerta de Buenaventura a la plaza para abastecimiento de la "fuente que viene a la Plaza"; aunque los documentos relativos a su instalación no especifican la procedencia genovesa, tal origen se ha admitido tradicionalmente por el elevado costo de la obra. La base cilíndrica del monumento, muy probablemente importada de Génova, está decorada en bajorrelieve con tres sirenas aladas de colas bífidas que se enroscan entre sí, y sostienen en sus manos coronas vegetales que, asimismo, sirven de enlace a las tres delicadas figuras, de blando modelado corporal y cabello ligeramente trepanado (lám.IV,V, 27).

El cuerpo siguiente, sito encima de las sirenas, es una columna rematada por tres máscaras de Medusa, a la que se han adosado tres nereidas de bulto completo, asociadas a focas y delfines (lám.IV,V,28); dicho conjunto es, asimismo, de importación. Sobre ellas descansa la primera taza de la fuente, que fue realizada en Málaga, en el año de 1637, por el escultor José Micael Alfaro, como el grupo escultórico que apoya en ella, en el que aparecen Neptuno, Anfítrite y un infante (Eros?, Palemón?) (lám.IV,V,29). La taza escamosa que soportan Neptuno y sus acompañantes parece ser, también, de factura malagueña, y sin embargo, el grupo escultórico que descansa sobre ella, compuesto por tres niños que portan a delfines (lám.IV,V,30), es de origen genovés. En la actualidad, la fuente remata en una figura de águila de cuyo pico surge un chorro de agua, que sustituye al coronamiento original, hoy perdido.

En el siglo XVII se añadió altura a la fuente restándole, quizás, la ponderación de su primera factura, pero también se completó su iconografía con

la inclusión de los soberanos del mar, ausentes en la obra italiana del siglo XVI, en la que se contraponían, simbólicamente, los peligros del mar (personificados en las sirenas) a la vida que el mar proporciona (nereidas y dioses niños). En el siglo XVII se incluyó la alegoría del dominio marítimo (con la figura de Neptuno).

La "Fuente de Neptuno", sita en la *Glorieta de las Damas* de los Reales Alcázares de Sevilla (lám.IV,V,31), es una fuente genovesa, de estructura muy sencilla, realizada, en mármol blanco, en los primeros años del siglo XVII (1606), dentro del gusto manierista. La imagen broncea de Neptuno que corona el monumento ha sido atribuida a Bartolomé Morel y Diego Pesquera, escultores que participaron en la realización de las figuras míticas que sirven de remate a otras fuentes existentes en los mismos jardines reales sevillanos; los citados artífices imitaron con extrema fidelidad los modelos manieristas de Giovanni Bologna y otros escultores florentinos de la segunda mitad del siglo XVI, hecho que se manifiesta muy notablemente en la apostura del dios del mar, una figura serpentinata que aplaca las olas con la mano izquierda y empuña su tridente (invertido, con las puntas hacia arriba) con la diestra.

Mucho más española que las anteriores es la fuente que ocupa el centro del patio del antiguo Hospital Real de Santiago de Compostela, el más importante de los tres hospitales fundados por los Reyes Católicos, iniciado en 1499 por Egas Cueman y Enrique Egas, y considerado como uno de los primeros monumentos del Renacimiento español. El patio debió de terminarse hacia 1513, fecha en que existe la constancia documental de su enlosamiento, y también a esa fecha debe de corresponder la fuente que lo embellece (láms. IV,V,32-34), un bello monumento granítico plateresco compuesto por tres sencillos pilones, donde el despliegue de la iconografía mitológica ha quedado relegado, casi exclusivamente, a la base del conjunto. En dicho emplazamiento alternan, adosadas al perfil exterior de la taza de fuente, dos sirenas aladas de extremidad bífida y dos tritones de sinuosas colas que sirven de atlantes, con el tórax hinchado por el esfuerzo muscular a que se les ha sometido.

IV. EL RENACIMIENTO

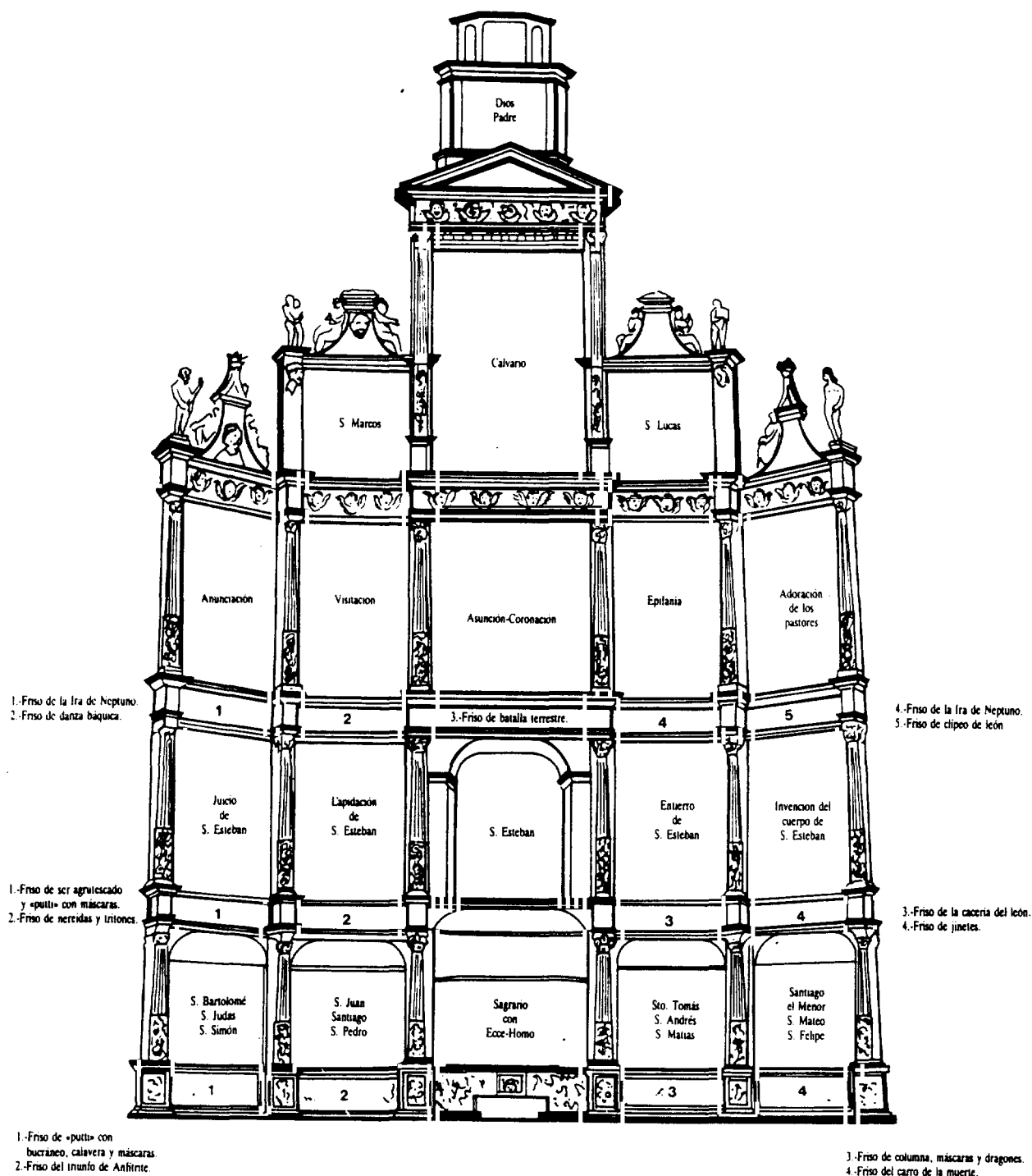
Los jardines y patios españoles de finales del siglo XVI, se sumaron a la corriente europea del momento, gracias a las figuras mitológicas de sus fuentes, y a su carácter científico y naturalista, aunque todavía habrían de transcurrir casi dos siglos hasta alcanzar su máxima expresión de grandeza, simbolismo y belleza, culminando en los Jardines del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, conjunto de elegancia sin parangón (lám. IV,V,35).



f.IV,V,1.Sepulcro de los Reyes Católicos.
Fancelli. Sirena alada. Capilla Real de
Granada.



f.IV,V,2.Sepulcro de los Reyes Católicos.
Fancelli. Hipocampo alado. Capilla real
de Granada.



f.IV,V,3. Retablo de S. Esteban de Genevilla (Na). Esquema iconográfico (según Goñi Echeverría).

3. La Pintura española y los dioses del mar.

Como es sabido, la producción pictórica de la España del siglo XVI es de carácter eminentemente religioso. En dicho panorama, los dioses clásicos del mar hubieran estado ausentes, casi por completo, si no hubiera existido un marino, el primer marqués de Santa Cruz, que hizo construir como su residencia de descanso el Palacio del Viso (Ciudad Real), en un lugar recóndito de las tierras manchegas. Don Alvaro de Bazán eligió tal emplazamiento en un punto equidistante de las plazas de Cartagena, Cádiz y Lisboa, desde donde prestaba, todavía, servicios militares a la Corona. En dicho paraje poseía sobrados terrenos para erigir una suntuosa mansión, y allí se rodeó de un discurso iconográfico de alto contenido simbólico para rememorar sus hazañas de Almirante, razón por la cual la mitología marina tenía que ocupar, dentro de su contexto, un lugar de honor.

Se ha dicho que el Viso del Marqués es la "hoja de servicios" de don Alvaro (1526-1588), cuya biografía está jalonada de éxitos navales (20), pero también es una mansión señorial, a imagen de las lujosas residencias italianas, que en la segunda mitad del siglo XVI se comenzaron a construir en lugares apartados del mundo y del bullicio de las grandes urbes. El arquitecto que proyectó el edificio fue Giovanni Battista Castelló, apodado "el Bergamasco", con quien colaboró el arquitecto y escultor Juan Bautista Olamosquín, asimismo italiano, que realizó las funciones de maestro de obras. Entre los principales pintores que participaron en la decoración del palacio destacan César Arbasia (piamontés), algunos miembros de la familia Peroli (Juan Bautista, Francisco y Esteban), naturales de Lombardía y formados en Génova), Fabricio Castelló y Nicolás Granello (hijo e hijastro, respectivamente, del Bergamasco). Dichos maestros debieron tener a su servicio un elevado número de ayudantes y doradores, encargados de ejecutar los trabajos más sencillos.

IV. EL RENACIMIENTO

"Con unos ocho mil metros cuadrados de pinturas al fresco, el palacio del Viso constituye, con buena diferencia, el conjunto pictórico español en que mejor y en mayor cantidad se encuentra representada la mitología clásica..." (21). Todos los aposentos que conforman el edificio están decorados con pinturas, relacionadas con los más importantes hitos de la vida del Marqués (f.IV,V,4), formando una especie de museo recordatorio de su azarosa existencia.

Los dioses de la mitología marina fueron representados en varios ambientes del palacio del Viso, donde la relación simbólica entre D. Alvaro y Neptuno es muy estrecha: el dios domina la potestad de los mares, como el navegante que surcó y venció en todos ellos. En el Zaguán, la pieza de planta rectangular que da acceso al palacio, la decoración al fresco de la techumbre (f.IV, V,5) expresa tal asociación entre Neptuno y el Marqués de Santa Cruz. El centro de la misma muestra una gran composición pictórica en la que Neptuno, en pleno vigor, avanza sobre las olas del mar en un carro en forma de venera tirado por cuatro corceles marinos (lám. IV,V,36); el dios, envuelto en un manto anaranjado que se hincha con el viento, hostiga con su tridente a los hipocampos cuyas riendas empuña, y va precedido por un cortejo triunfal de tritones que anuncian su llegada con el rugido de sus caracolas marinas, mientras que tras él "saltan gozosos sus siervos los delfines".

En los lunetos de la misma estancia, se desarrollan historias relativas a Neptuno y Perseo. En uno de ellos se puede contemplar a Anfítrite, la reina del mar, que recoge su rubia cabellera con una red mientras se apresta a reunirse con su señor montada en una gran concha tirada por delfines y acompañada por un "thíasos" de alegres tritones. A continuación, Neptuno y Minerva discuten por la soberanía del ática. El dios del mar, acompañado por un caballo, golpea la tierra con su tridente y hace brotar un pozo de agua salada en el recinto del Erecteo, mientras que Atenea (Minerva) hizo surgir un olivo. El luneto siguiente muestra, nuevamente, al dios Neptuno, acompañado por una mujer, que puede ser identificada con Anfítrite o Medusa.

La escalera parece estar, asimismo, dedicada a ensalzar la virtud, el heroísmo y la fortuna, cualidades parangonables a la vida de don Alvaro de Bazán. En el primer rellano, como ya señalamos, aparece su efigie esculpida con los atributos de Neptuno, frente a la de su padre, como Marte. La bóveda izquierda del primer rellano está decorada, en los laterales, con escenas tomadas del "thíasos" marino antiguo: Neptuno, acompañado por nereidas y tritones, a los que se suman varias personificaciones fluviales. El techo del segundo rellano izquierdo (lám.IV,V,37) está ornado con escenas marinas: en el centro del mismo, una figura femenina, situada de espaldas al espectador, se alza sobre una rueda o timón, sosteniendo con sus manos los extremos de su manto hinchado por la brisa del mar; es la personificación de diosa de la Fortuna, que siempre acompañó al Marqués de Santa Cruz. Neptuno (encarnación simbólica del Marqués) se dirige hacia ella, en un carro avenerado conducido por hipocampos; la escena se completa con la presencia de Anfítrite (o una nereida sin identificar), recostada en el mar, sobre dos delfines, sosteniendo en sus manos un paño flotante, y una Victoria, sentada entre las nubes, con cetro y corona en las manos. Los cuatro compartimentos pictóricos que enmarcan la escena central muestran a tritones, ictiocentauros, nereidas, hipocampos, delfines, y erotes, en dinámicas composiciones, inspiradas en los episodios de idilios amorosos o combates, protagonizados por tan fantásticos personajes.

La Gloria y la Fama de don Alvaro de Bazán quedaron suficientemente demostradas con sus hazañas, por lo que fueron representadas en el último tramo de la escalera, rodeadas por las personificaciones de cuatro divinidades fluviales, que siguen los modelos tipológicos helenísticos; los cuatro ríos aparecen con el cántaro manante, símbolo inconfundible para su identificación, mientras que los restantes atributos iconográficos (caña fluvial, corona de algas, langosta...) suelen ser variables, así como sus diversas posturas y fisonomías (juveniles o ancianos) (lám. IV, V,38).

Neptuno vuelve a ocupar lugar de honor en la decoración pictórica de la llamada "Saleta del Olimpo" (f.IV,V,6) (lám. IV, V,39), cuya escena central muestra a Calisto y Arcas convertidos en osos (Osa Mayor y Osa Menor), rodeados - de izquierda a derecha- por Marte, una diosa, Juno, Júpiter, Neptuno, Plutón, Vulcano (?), Mercurio, otra diosa, Venus y Cupido, todos ellos aposentados sobre las nubes. En el luneto oriental de dicha estancia, Juno desciende de los cielos en su carro, y al llegar al mar es recibida por dos personajes montados sobre una concha marina, probablemente, Neptuno (con tridente en su mano) y Anfítrite, mientras que dos seres de extremidades inferiores pisciformes hacen sonar sus instrumentos de viento.

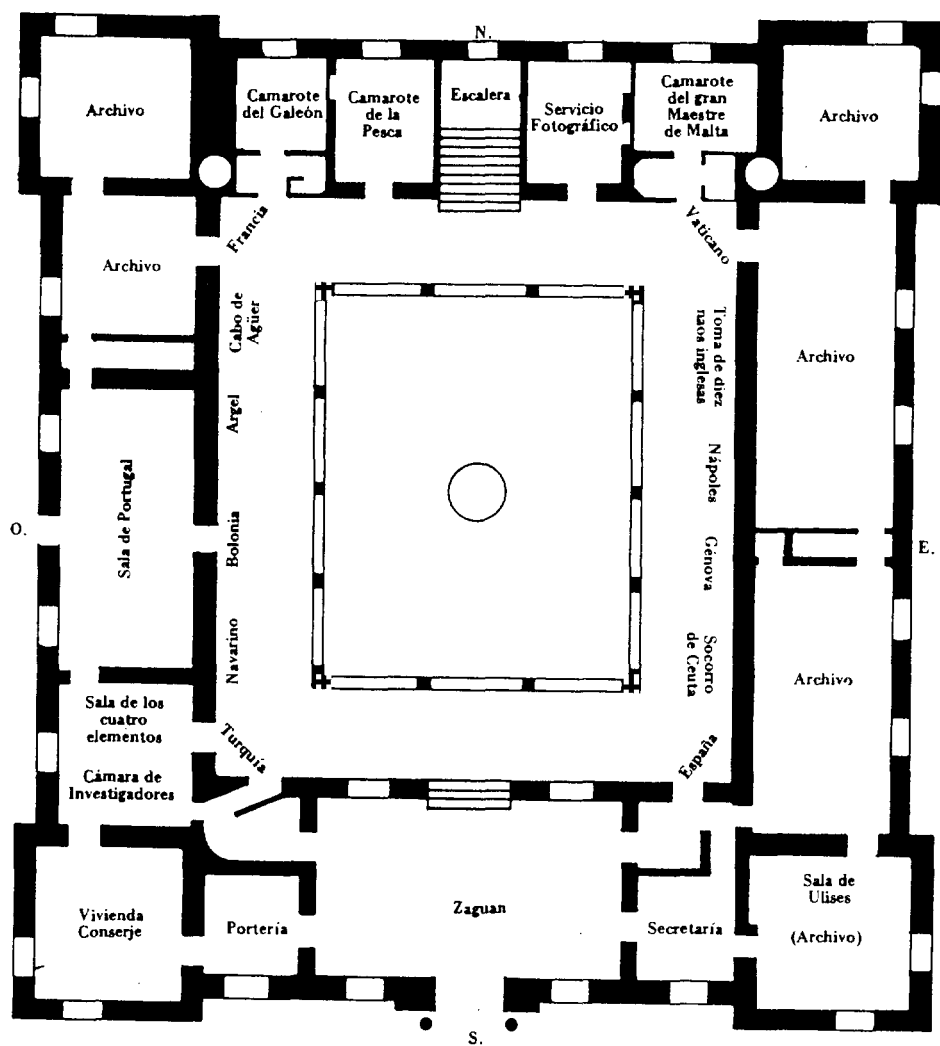
El mensaje iconológico de las pinturas del palacio del Viso del Marqués plantea aún numerosos problemas de interpretación. No se sabe con plena certeza quién fue la mente creadora de tan complejo proyecto, aunque no cabe la menor duda de que tuvo que ser un destacado humanista, buen conocedor de la cultura clásica. El presente análisis iconográfico se ha centrado, casi de forma exclusiva, en las divinidades del mar, cuyo dios supremo, Neptuno, como ya se ha señalado, se relaciona e identifica -en varias ocasiones- con el propietario de la mansión. Neptuno no es, aquí, la alegoría del elemento acuático, como sucedía en múltiples decoraciones palaciegas del quinientos italiano, ya que en la llamada "Sala de los Cuatro Elementos", el agua está personificada como la ninfa de una fuente, cuya iconografía es la de una mujer que se apoya en un cántaro del que fluye el agua. La identificación de don Alvaro con Neptuno debe ser interpretada como un decidido propósito de exaltación personal y profesional, como dominador de los mares.

La erudición de los humanistas sevillanos fructificó, aunque, de forma tardía, en las decoraciones pictóricas de algunos palacios de la ciudad del Guadalquivir; a pesar de su cronología avanzada, ya que muchas de ellas fueron realizadas en los primeros años del siglo XVII, dichas pinturas son el reflejo de la trascendencia que había alcanzado el humanismo renacentista precedente.

Entre ellas, merece la pena destacar la célebre "Apoteosis de Hércules" pintada por Francisco Pacheco (22), entre 1603 y 1604, para el camarín del tercer Duque de Alcalá, don Fernando Enríquez de Ribera, en la llamada hoy "Casa de Pilatos" de Sevilla, donde el héroe, tras haber vencido a Perseo, Pegaso, Faetón, Dédalo e Icaro, o Ganimedes y Astrea (que representan los intentos fracasados de ascensión), consigue su apoteosis y admisión en el Olimpo, donde aparece rodeado de los grandes dioses clásicos.

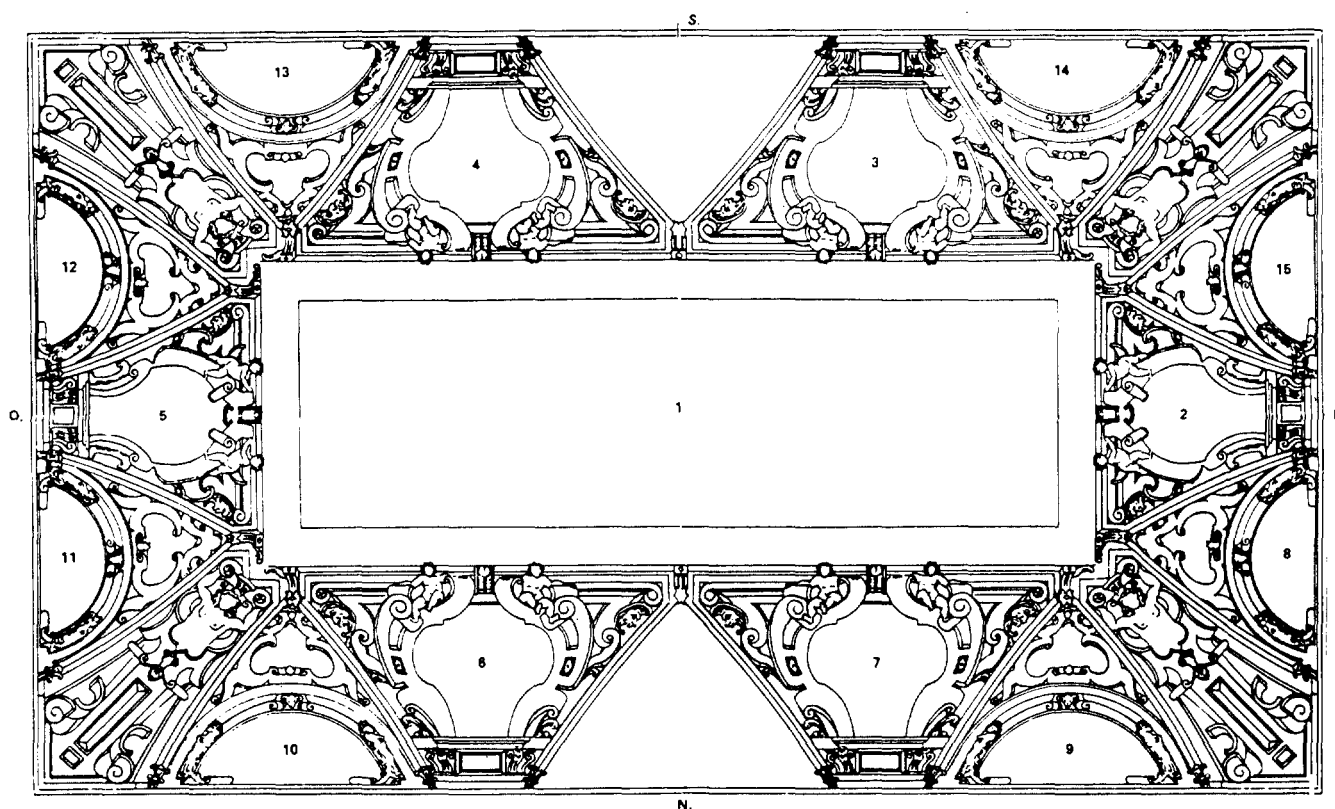
La poderosa figura del héroe ocupa, de espaldas al espectador, el centro del conjunto; bajo él se sitúan Júpiter y Juno, a los que siguen, en círculo, Mercurio, Diana, Marte, Minerva, Neptuno, Venus y Cupido, Vulcano, Baco, Febo y Ganimedes (ya situado junto a Júpiter). Neptuno es un hombre de edad avanzada, luengas barbas blancas y manto que cubre, sólo parcialmente, sus piernas. Dirige su mirada hacia su compañera (Venus, no Anfítrite), mientras sostiene el tridente con la mano derecha y apoya la izquierda sobre la cabeza de un delfín dispuesto a su lado (23).

En la misma residencia palaciega sevillana de don Fernando Enríquez de Ribera, Neptuno, identificado por el tridente y el delfín, ocupa un lugar preminente en la mesa del "Banquete de los Dioses", perteneciente a la representación del Olimpo que cubre una de las salas de la citada mansión (24). Asimismo, en la Casa de Arguijo de Sevilla, Neptuno, identificado por su tridente, aparece como uno de los protagonistas de un fresco denominado "El Olimpo bajo el signo de Libra" (25).



PLANTA BAJA

f.IV,V,4.Planta General del Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real) (según Juan del Campo Muñoz).



1. Cuadro central: Neptuno, Dios del Mar.

5. Alegoría de la Navegación.

8. Anfítrite va a reunirse con Neptuno.

9. Neptuno y Minerva crean algo de la nada.

10. Neptuno y Anfítrite o Medusa entrando en el palacio o el templo.

f.IV,V,5. Esquema de las pinturas del Zaguán y portería del Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real) (según Juan del Campo Muñoz).

4. Las Artes Decorativas.

Los seres marinos de la mitología grecorromana no gozaron, en general, de amplia representación entre las obras salidas de los talleres regidos por los artífices españoles, quienes, salvando algunas excepciones, dedicaron sus esfuerzos y su arte a la temática religiosa tradicional. Tales directrices iconográficas parecen lógicas si pensamos que los grandes mecenas y príncipes contrataron una elevada cantidad de obras de carácter decorativo y suntuario (orfebrería y armaduras, fundamentalmente), a artistas extranjeros, sobre todo, italianos, y alemanes. Y en estas obras "importadas" triunfó, como ya vimos, la mitología clásica, y con ella, la de los dioses del mar.

Las obras realizadas por artistas extranjeros para la clientela más refinada y noble de España, sirvieron, sin embargo, de ejemplo a los artistas españoles, quienes, ocasionalmente, utilizaron en sus realizaciones motivos iconográficos tomados del arte clásico, y en concreto, de la mitología marina, siempre relegados a un papel secundario. Algunas veces, los temas antiguos fueron tratados como símbolos parlantes heredados de la tradición goticista, aunque su uso más frecuente fue de carácter meramente decorativo, dentro de conjuntos ejecutados según la moda romana "al grutesco". Así, por ejemplo, en no pocas muestras de magníficas rejerías, los seres híbridos, de forma humana hasta la cintura y extremidades que poseen rasgos tanto ictioformes como fitiformes, considerados como motivos "al grutesco" son una clara derivación iconográfica de los tritones, incluso por la función que ostentan, heráldica en muchas ocasiones, como sucede, por ejemplo en la Catedral de Cuenca (lám.IV,V,40) o en la no menos famosa reja de la Capilla de los Alderete, en la Iglesia de San Antolín de Tordesillas (Valladolid).

La platería española utilizó, asimismo, repertorios en los que figuraban los seres míticos del mar. El testimonio más significativo que de ello hemos podido localizar es un cáliz firmado por el platero Bartolomé Hernández, realizado en

Alcalá de Henares hacia 1575. Loeches, Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora). El pie, ornamentado con dos molduras, lleva motivos en relieve de Virtudes: Justicia, Fé, Prudencia y Caridad, todas representadas como figuras femeninas de corte clásico, sedentes, con sus respectivos atributos; estas Virtudes están enmarcadas por molduras curvas que sostienen sirenas de doble cola de pez (26).

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se encuentra sus colecciones con una cruz procesional (n. 574) realizada en cobre dorado, hacia 1540, por el platero complutense Juan Francisco. La pieza, de notable calidad, está marcada en Alcalá de Henares y en los brazos cortos de la cruz tiene, como motivos de decoración, varios seres híbridos, de formas humanas, pisciformes y fitiformes, pero cuya última inspiración son los ictiocentauros helenísticos y romanos, incluso sus posturas son idénticas a las habituales en los modelos que les sirvieron de base.

El mobiliario también utilizó para su decoración, en casos aislados, seres de la antigua mitología del mar. Ejemplo de ello es un Arcón castellano, realizado en madera de nogal en la primera mitad del siglo XVI, que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (lám.IV,V,41). La muestra es un típico arcón renacentista tallado en el frente y en los laterales; el frente se divide en tres secciones cuadradas que encierran un motivo heráldico, la central, y respectivas parejas de tritón y tritonisa (o sirena), las laterales. Los lados menores están decorados con el motivo gótico llamado "de servilleta" o "de pañuelo", que pervivió, en un número elevado de obras -puertas y arcones, especialmente-, hasta bien entrado el siglo XVI.

Como parte del mobiliario renacentista español de élite, merece ser destacado, asimismo, un bello "Guardafuegos" o "Cortafuegos" de hierro, que pertenece a las colecciones del Museo de Artes Decorativas de Madrid (inv.1377), realizado en las postrimerías del siglo XVI (láms. IV,V,42 y 43). Enmarcado por

un cerco decorado con motivos marinos (erotes, delfines, veneras, plantas acuáticas caracolas...), el dios del mar guía las riendas de dos briosos hipocampos que impulsan su carro en forma de venera a través de las ondas, mientras que sostiene con la diestra el tridente. A sus pies, una figura de pequeño tamaño, un amorcillo que cumple la misión de Tritón, sopla la caracola para anunciar la llegada del dios supremo de los mares. Neptuno es un personaje de complexión atlética, cuya postura evoca prototipos iconográficos frecuentes en los siglos IV y III a.C., que, como se vió, fueron muy repetidos por los artistas romanos a lo largo de todo el Imperio. Sin embargo, las esbeltas proporciones de su anatomía y el caprichoso juego de la posición de sus extremidades y de su cabeza, le convierten en un ejemplo característico del arte manierista de finales del siglo XVI, original y refinado.

Para finalizar este apartado referente a los motivos ornamentales de influencia clásica, nos ha parecido oportuno atender, brevemente, a algunos pertenecientes a la Galera Real de don Juan de Austria, vencedor de la flota turca en Lepanto (golfo de Patrás), en 1571. La suntuosa embarcación fue realizada en las Reales Atarazanas de Barcelona por el capitán Alzate, y hace apenas 20 años, el Museo Marítimo de Barcelona, emplazado en el edificio de esas Reales Atarazanas, comenzó a idear el proyecto de una reconstrucción, a tamaño natural, de la galera, que se finalizaría en los años 70, ya a la vista de los visitantes del Museo. A juzgar por la reconstrucción, la nave capitana de Lepanto era una auténtica joya, un objeto suntuario, en el que la decoración ocupaba un destacado lugar. En ella, el mascarón de la alargada proa, que actualmente ha sido reproducido por el escultor Alabert, mostraba a Neptuno, con corona de rey, cabalgando sobre un enorme delfín y empuñando su tridente con la diestra, en actitud de atacar a las flotas enemigas. Tritones de función heráldica, y seres "agrutescados" tallados en relieve, decoraban, asimismo, la proa de la embarcación, como séquito del poderoso dios marino (asimilado al rey español, por su corona, y por su actitud combativa).

NOTAS:

1. Cfr. Sebastián, S., *Arte y Humanismo*, Madrid, 1878, p. 51 y ss. y Checa, F., *Pintura y Escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, 1988, p. 195 y ss. Este último libro ha servido de fuente básica de información para el epígrafe que se está desarrollando.
2. Checa Cremades, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.
3. Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Madrid, 1988, p. 184.
4. Checa, F., op. cit. p. 376.
5. Todos los ejemplos de sepulcros españoles con representaciones del "thíasos" marino están recogidos en Redondo Cantera, M.J., *El Sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1978, pp.214-218.
6. Cfr. Redondo Cantera, M. J., op. cit., p. 38.
7. Cfr. Azcárate, J. M., *La escultura del siglo XVI*, ARS HISPANIAE, vol. 13, Madrid, 1958, p. 22. Con motivo de la Exposición Universal de Sevilla (EXPO 92) dichos sarcófagos han vuelto a ocupar, al menos temporalmente, su antigua ubicación en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, razón por la que, pese a haber realizado un viaje a Sevilla para obtener fotografías de los mismos, nuestro propósito ha quedado, de momento, frustrado.
8. Checa Cremades, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España*, Madrid, 1988, p. 91.
9. Echeverría Goñi, P. L./ De Orbe Sivatte, A. y otros, *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El Retablo de Genevilla*, PANORAMA, 19, Pamplona, 1991, p. 59.
10. Echeverría Goñi, P. L. y /, op. cit., p. 60.
11. Echeverría Goñi, P. L. y /, op. cit. El material fotográfico del Retablo de Genevilla que presentamos procede de dicha publicación, que nos ha servido de inestimable ayuda, aunque, hemos puntualizado matices acerca de algunos detalles iconográficos de las escenas del "thíasos" marino que se han omitido, seguramente por razón de espacio, en dicho estudio, y que nos parecen interesantes.
12. Ambos frisos son titulados como la "Ira de Neptuno" en Echeverría Goñi, P. L y /, op. cit., p.61.

13. Cfr. Sebastián, S., *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 34-50.
14. Cfr. Sebastián. S. op. cit., p. 41.
15. Monedero, M. A., *Guía Ilustrada Catedral. Museo Diocesano, Cuenca*. Cuenca, 1983, p. 94.
16. Sebastián, S., op. cit. pp. 97-105.
17. Sobre el Palacio del Viso del Marqués trataremos más adelante, dada la importancia de su decoración pictórica, Cfr.IV-V,3.
18. Algunos autores sostienen que la imagen de Marte representa a D. Alvaro el Viejo, siendo Neptuno la efigie del Marqués de Santa Cruz, mientras otros opinan lo contrario; la primera tesis nos parece más conveniente, dado que el promotor del palacio aparece, en varias ocasiones, bajo la apariencia de Neptuno en las pinturas murales de dicho conjunto palaciego. Cfr., Sebastián, S., op. cit., p 77.
19. Para la información que suministramos sobre dicha fuente hemos tomado parte de las indicaciones de María Dolores Aguilar, en su comunicación "Mar y Mito en la Fuente de Génova", en Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer Coloquio de Iconografía, Madrid, 26-28 Mayo,1988, Tomo II, n. 3, pp. 177-184.
20. Don Alvaro de Bazán y Guzmán nació en Granada en 1526 y murió en Lisboa en 1588. Su juventud transcurrió bajo la tutela de su ayo, Pedro González de Simancas, que le instruyó en el servicio de las armas, y le proporcionó una amplia formación humanística y cristiana. Su temprana y duradera carrera naval comenzó en el año 1544, fecha desde la que estaría jalónada por sucesivas e importantes victorias, cuyo resumen queda expreso en la lápida funeraria que presidía su antiguo enterramiento en la Iglesia Parroquial del Viso del Marqués: *"Vencedor de los turcos en Lepanto y Albania; de los moros en Túnez y la Goleta; de los portugueses en Stúbal y Lisboa; de ingleses y franceses en Las Terceras. Terror de los infieles..."*
21. Cfr. Del Campo Muñoz, J., *Breve Historia del Palacio del Viso del Marqués*, Madrid, 1988, p. 11.
22. Francisco Pacheco (1564-1654) fue pintor, escritor y teórico. Estudió en Sevilla con Luis Fernández, y más tarde, durante un breve período, completó su aprendizaje en Flandes. Su obra pictórica está enraizada dentro de la tradición manierista del siglo XVI. Su fama mundial le viene dada por sus escritos referentes a Teorías y preceptos iconográficos, así como por haber sido el maestro de Diego Velázquez, que, como es de todos conocido, se casó con su hija.

IV. EL RENACIMIENTO

23. Cfr. Angulo Iñiguez, D., *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952, f.106.
24. Cfr. Angulo I., D., *op. cit.*, f.123.
25. Cfr. Angulo I., D., *op. cit.*, f.117.
26. Cfr. Azcárate, J. M., *Inventario artístico de la provincia de Madrid*, Madrid, 1970, pp. 175-176. Cruz Valdovinos, J. M.; *Platería*, en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1987, p. 101; *idem*, *Platería madrileña del siglo XVI*, en *Madrid en el Renacimiento*, Alcalá de Henares, 1986, p. 257.

ABRIR CONCLUSIONES TOMO II





ABRIR CAPÍTULO IV TOMO

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Resulta especialmente satisfactorio, para quien se "embarca" (y nunca mejor dicho que en mi caso) en un trabajo de investigación cuyo punto de partida fue una simple atracción sugestiva, comprobar que lo que, en un principio, fueron desordenadas intuiciones, datos dispersos, se convierten, después de varios años de dedicación al tema, en ideas que pueden apoyarse en unos soportes válidos y verificables, en un "puzzle" encajado que muestra una estampa, al menos, coherente. De esta suerte, al ofrecer la serie de conclusiones con las que cierro mi Tesis, puedo decir que dos son las líneas básicas de mi trabajo y que, en su desarrollo, creo haber argumentado de forma explícita.

La primera es que el mar, la mar (η Θάλασσα) fue y sigue siendo, al menos en los países de la cuenca mediterránea, dominio de una deidad femenina, señora de la misericordia y de la compasión; diosa de la esperanza, de los acantilados y de los vientos favorables; luz de los faros, estrella de la mañana; providencia de pescadores, marineros y comerciantes; protectora del último viaje y de la postrer morada. Y esto ha sido así desde que las diosecillas de alabastro cicládico, las de los brazos cruzados bajo los senos, reposando en una barquita de arcilla (tal como puede verse en una de las vitrinas del Museo de Jerusalén), se introducían en las tumbas de los isleños de la Edad del Bronce, para "compaña" de su eterna singladura, hasta nuestros días. Aún seguimos meciendo en barcas engalanadas a nuestras Vírgenes, invocando su protección marinera y esparciendo las cenizas de nuestros muertos, hoy que se pregona no creer en casi nada, por su "sábana de añil" con el íntimo y último deseo de que se abismen en su maternal y profundo seno:

*¿Qué buscan en su viaje nuestras almas
en podridos leños por el mar
de puerto en puerto?*

(Yorgos Seferis. Argonautas, VII.
Viento del Sur).

La figura de Posidón, acuñada, como tantas otras por los forjadores de dioses en la Grecia de época clásica, se difundió en el período helenístico y romano, aglutinando y transmitiendo de modo conciso y claro, las imágenes de cuantos elementos y fuerzas le agitan y cabalgan. Gracias a ese fácil sistema de comunicación pudo salvarse, con más o menos fortuna, a través de los siglos, envuelto en su fragmentado y, a veces distorsionado cortejo. Cuanto de festivo tuvo en la Antigüedad se trocó en un expresionista y hasta podría decirse que surrealista discurso artístico, como consecuencia de la desarticulación de los parámetros clásicos. Su recuperación se produjo a partir del Renacimiento, cuando la afloración de los códigos de la cultura grecorromana permitió el resurgimiento y comprensión de su simbología.

Así, Posidón renovó su poder sobre sus viejos dominios y adquirió otros nuevos, los de la Mar Océano. Reyes y almirantes gustaron de revestirse de su poder y atributos, enarbolando, incluso, su mayestático tridente. En este punto, la Iglesia fue permisiva con tales manifestaciones, no lo fue en cambio con los cultos de las diosas agrarias y mistéricas, cuyo recuerdo trató de borrar. Como símbolo del poderío de los mares, no estorbaba el viejo Posidón, protagonista de cuadros mitológicos, fuentes y surtidores, mientras los hombres de la mar se acogían bajo el manto protector de la Virgen de los navegantes y comerciantes, tal y como puede verse en el célebre cuadro de Alejo Fernández titulado "La Virgen de los mareantes" o "La Virgen del Buen Aire" (Alcázar de Sevilla), pintada en su día para la Casa de Contratación (Ministerio colonial de España y centro comercial de las posesiones de América) (lám.Ap. IV,10). A partir de entonces, la suerte quedaba echada: la aceptación del dios del mar fue un hecho sin discusión; sus variantes iconográficas fueron, simplemente, fruto de los cambios de estilos y gustos.

La segunda es que la pervivencia de los mitos y de la iconografía del mundo clásico, se mantuvo a lo largo de los siglos medievales, colándose siempre que le fue posible por las rendijas de las manifestaciones artísticas que en esta

época se produjeron. De uno u otro modo, su eco resonó siempre, incluso en un mundo tan cerrado y anicónico como lo fue el árabe. En él, Simbad fue un nuevo Ulises, el hombre rico en recursos, el "politropos" que viajando por el "vinoso ponto" y superando toda clase de escollos y acechanzas, siempre llega a su Itaca:

*Cuando inicies tu viaje hacia Itaca,
pide que el camino sea largo,
lleno de peripecias y de conocimientos ...
(Kabafis, Itaca)*

Hasta las sirenas, símbolo de la atracción sensual y engañosa del mar, en su versión sugestiva de la mujer-pep, tenidas como fusión de prototipos orientales y nórdicos, encuentran base para su inspiración en las nereidas y tritonesas de las comparsas helenísticas, o la llamada "Gorgona" del mundo bizantino. Hechas estas precisiones paso, a continuación, a puntuar los aspectos más relevantes de cada etapa o período de los estudiados.

A lo largo del III milenio, las representaciones de ídolos femeninos que aparecen en la cuenca mediterránea demuestran la existencia de una diosa de la fecundidad, de raíces anatólicas, sin que en dicha época se puedan precisar sus advocaciones concretas. A rasgos generales, pueden considerarse simples efigies de la Gran Diosa Madre, Señora de la Tierra, de las Montañas y de los Animales ("Potnia Theron").

Sin embargo, en el mundo creto-micénico, la presencia de una diosa marinera, o la advocación marinera de la misma Gran Diosa Madre, en su vertiente de patrona de la navegación, aparece claramente documentada, sobre todo en representaciones glípticas, en las que pueden verse la celebración de procesiones en barcas engalanadas y en las que ocupa lugar preminente la imagen de la diosa (Capítulo I,I); y esta ancestral estampa, aún hoy en día, se repite en

muchos puertos y localidades costeras de nuestro Mediterráneo, donde son frecuentes las procesiones en honor a una Virgen marinera (Cfr. Apéndice IV).

La figura de Posidón aparece documentada, por primera vez, en las tablillas micénicas de Pilo y Cnoso, lo que demuestra su origen indoeuropeo. Por lo tanto, su presencia en el Mediterráneo hay que situarla en torno al 1400 a.C., fecha en la que el establecimiento de los aqueos en Cnoso es ya indiscutible. Ateniéndonos a la etimología del nombre de Posidón ("Potis", Señor, y "da", Tierra), cabe la posibilidad de que, en principio, fuera un simple paredro masculino adjudicado como complemento a la vieja Diosa Madre anatólica-cretense, o que pudiera tratarse de una mera superposición del dios indoeuropeo sobre el viejo marino, ἄλιος Ἰερών (Daremborg-Saglio), ya presente en la mitología preolímpica. A su llegada a las costas griegas, Posidón sometió a la antigua divinidad femenina del mar, cuyo culto, no obstante, no llegaría a olvidarse nunca, y quedaría materializado en divinidades como Afrodita, y más tarde, en Tanit, Astarté o Isis Pelagia.

Sin embargo, el "pacto" entre Atenea y Posidón, representado en el Frontón Occidental del Partenón, es la más significativa muestra de la persistencia y compromiso de ambos cultos en Grecia: por un lado el del númen agrario ancestral de carácter femenino, y por otro, el del dominador, tal vez viejo dios de los caballos (Capítulo I,II), de carácter masculino, que a su contacto con el mar se iba a convertir en Señor de los barcos (caballos marinos), en su dueño indiscutible. Es evidente que la elección del tema del Frontón Occidental del Partenón, no fue algo fortuito por parte de Fidias, sino el eco de una venerable tradición ática. Posidón había quedado convertido en el dios del mar, aunque, siempre conservó su potencia germinadora, su carácter de esposo de la tierra (Cfr. Apéndice II). Por otra parte, es evidente que en la composición de su cortejo o "thíasos", hay que ver el eco de las ancestrales fuerzas y divinidades marítimas presentes en el mundo anterior a la llegada de los aqueos y que, en definitiva, han sido y siguen siendo objeto de culto entre la gente que faena en la mar.

CONCLUSIONES

A partir de la "Teogonía" de Hesíodo y de la estructuración de la cosmogonía olímpica, lo que ya es indiscutible es que Posidón se perfila como el dios prepotente del Mediterráneo. Como tal es venerado, como tal representado, siempre acompañado de su "thíasos" y de su esposa oficial, Anfítrite (Cfr. Apéndice I), que con él va a compartir todos los honores debidos a su rango, como Hera junto a Zeus y Perséfone junto a Hades. A pesar de esta hierogamia canónica, como dios mutante y múltiple generador de principios y fuerzas de difícil explicación, se unió con otras diosas y mortales de ambos sexos, convirtiéndose así en cabeza de la extensa saga de seres míticos de los que se ofrece un resumen en el Apéndice II. Con el dominio comercial del mar, el culto de Posidón revistió una gran importancia dentro de la religión griega, siendo muy elevado el número de santuarios, templos y altares que se alzaron en su honor, tanto en la propia Grecia, como en las costas de Asia Menor (Capítulo I,III,1).

Aunque es evidente el dominio de Posidón en el mundo griego, lo es también que se mantuvo vigente, de modo paralelo, el culto de la Afrodita Urania o Euploia, de procedencia asiática. Esta divinidad femenina, de carácter marino, también poseedora de un cortejo de acompañantes, fue venerada en muchos puntos costeros y estratégicos. Su santuario más importante fue el de Pafos (Chipre), y es muy significativo el hecho de que, a veces, se confundió con la Astarté púnica, con la que compartió culto en la cuenca mediterránea. Otros cultos marítimos locales, nos presentan al dios Apolo como destinatario de las ofrendas de los marinos griegos de la Antigüedad (Cfr. Apéndice IV).

Dentro de este contexto referente a la divinidad femenina marinera, y en su advocación de salvadora de naufragos, papel importante desempeña, desde su aparición en la Odisea, Leucotea "la diosa blanca", salvadora de Ulises en forma de gaviota, que en el mundo romano sería identificada con la "Madre de la Mañana" (Mater Matuta) (Cfr. Apéndice I). Con referencia a este punto, tal vez no sea aventurado suponer que "Akra Leuké" ("la montaña blanca"), citada por las fuentes clásicas y tenido como origen de la actual Alicante, fuera , en un

principio, un promontorio consagrado a Leucotea. Lo que sí es innegable, es que Alicante, como otras localidades, sigue celebrando en su puerto, anualmente, en el mes de Julio, su procesión en honor a la diosa-Virgen del mar.

En el mundo etrusco, Posidón sufrió una curiosa transformación, al ser asociado a Neθuns,(Capítulo I,V,1), divinidad de las aguas y de las nubes, posiblemente de origen etrusco, lo que le convirtió no sólo en señor del mar, sino también en soberano de todo el elemento líquido y húmedo, de las fuentes y manantiales. En este sentido, ninguna ilustración más elocuente, saltando por encima de los siglos, que su espectacular presencia en la romana Fuente de Trevi.

Cuando Posidón hace su aparición en el arte etrusco, dentro de lo que podríamos llamar "estilo griego", sobre todo en cistas, espejos de bronce, o vasos cerámicos, podemos estar seguros de que se trata de obras de literal inspiración griega. Sin embargo, entre los etruscos cobra especial importancia e independencia, la figura de vivaz hipocampo, como ser imaginario y psicopompo. Igualmente, en las escenas referidas al mundo infernal, son frecuentes las representaciones de "daimones" marinos, monstruos marinos anguipedos y pseudo-Escilas, todos ellos versiones muy particulares y originales, aunque derivadas de la iconografía del "thíasos" griego. Lo que es evidente, en cualquier caso, es que en esta cultura, Posidón perdió protagonismo y, sin embargo, gozó de gran veneración la diosa Uni (la Juno etrusca), del santuario de Pirgo, donde es muy probable que existiera un anterior santuario de Astarté.

Los componentes del "thíasos" marino, individualizados, fueron adquiriendo una personalidad propia, y en las representaciones artísticas, se prescindió, incluso, de la figura del propio Posidón (mundo etrusco), y alcanzó un gran valor ornamental, sobre todo en la iconografía helenística y romana. También en estos dos últimos períodos, el "thíasos" marino empezó a ser utilizado con carácter funerario, significando el tránsito o paso del alma al más allá, como puede apreciarse a través de numerosos testimonios arqueológicos.

CONCLUSIONES

En Roma, el dios Neptuno fue identificado con el griego Posidón en el año 399 a.C., y se convirtió, desde entonces, en un dios de múltiples facetas. Así, ocupaba un lugar preminente dentro del panteón oficial de los "doce dioses consentes", y presidía cuantas escenas de carácter marino o acuático se daban en el mundo de la escultura y la decoración. Campo para un gran y adecuado desarrollo de las escenas por él presididas, encontró en los edificios portuarios y en las Termas. Se advierte, además, que a partir del helenismo, la figura de Posidón-Neptuno fue sustituida, en muchas ocasiones, por la figura del Océano, personificación del "misterioso" Atlántico, y por extensión, de otros mares, que aparecía, con frecuencia, acompañado de su esposa Tetis, la encarnación de la fecundidad del mar. En la mitología y el arte romano desapareció la figura del viejo Nereo, considerado en Grecia como el "Anciano del mar Mediterráneo", sustituido, definitivamente por el Océano, cinturón o corriente de agua que envolvía la Tierra y representación primordial de las aguas, dentro del contexto cósmico de ordenación del Universo.

A lo largo del capítulo I,VII, se ha tratado de resumir, siguiendo los vestigios arqueológicos, cuál fue el papel del dios Neptuno entre los romanos, una figura cuyo carácter es ornamental, muy por encima del conceptual o de contenido, si bien en ocasiones, su presencia se relacionaba con las victorias navales o el dominio marítimo de los emperadores. En cuanto a la figura de Anfítrite, puede decirse que ha pasado a ser una figura decorativa, tal vez porque todos los temas en los que aparece son eco de repertorios griegos helenísticos, y no porque su culto calara entre los romanos. Es más, la religión romana no la presenta como la esposa de Neptuno, que se asocia a Salacia (personificación del agua salada) o Venilia (personificación del agua que llega a la orilla), figuras que por su escasa identidad se desdibujan frente a la gran personalidad de su compañero.

De gran predicamento gozó, en cambio, en Roma, la Venus Erycina, que, procedente de Sicilia, tuvo un culto importante a partir del año 181 a.C., cuando

fue levantado el santuario de Erice, como "exvoto" para ganar la primera guerra púnica. Asimismo, hubo un gran templo en su honor en el Campo de Marte, al que hay que sumar los de Locri o Corinto, por citar algunos de los más importantes. En cuanto a la vieja Leucotea griega (Cfr. Apéndice I), en el mundo romano fue identificada con la Mater Matuta (Luz Matutina o Madre de la Mañana), cuyo templo más destacado en Roma estuvo en el Foro Boario, *Intra Porta Carmentalem* (Livio XXV, 7,6). Sobre su carácter de diosa terrestre primero y portuario-marinera, después, así como de la profecía de Carmenta ("Carmen"= "canto mágico"), hacemos referencia en nuestro capítulo I,VI,2.

El "thíasos" marino, con todos sus componentes, proliferó y apareció, por doquier, en las diferentes manifestaciones artísticas, afirmándose así, su definitivo carácter decorativo y ornamental, con el que habría de reaparecer, como veremos, superada la Edad Media.

A partir del siglo IV de nuestra Era, la huella del Cristianismo, se dejó sentir en las representaciones artísticas, especialmente en su vertiente iconográfica, como lógica respuesta a la permisión de su credo de fe (313), seguida, más tarde, por la condena de los antiguos cultos paganos (391). Durante esta etapa, las representaciones artísticas son buena muestra del sincretismo imperante en el Imperio, que dota a los viejos temas paganos, en muchos casos, de un nuevo simbolismo, acorde con la doctrina del Cristianismo. Jesucristo o Dios Padre, ahora el único Ser Superior objeto de adoración, pasa a ocupar el papel que antaño había correspondido a los dioses de la mitología grecorromana; sin embargo, las imágenes de los viejos dioses no desaparecieron por completo en las representaciones, y sus efigies se incluyen, ocasionalmente, en escenas de índole cristiana (así, por ejemplo, todo el Olimpo helénico asiste a la "Creación del Hombre" en un Sarcófago del Museo Nacional de Nápoles, lám.II,I,5), conviven con ellas, como por ejemplo en el famoso "Cofre de Secundus y Projecta" (lám.II,I,4), o, sencillamente, se "cristianizan" con la presencia del nimbo de santidad que orla sus cabezas; las personificaciones paganas del Jordán son uno

de los elementos iconográficos obligados en las primeras representaciones del Bautismo de Cristo, y el monstruo del mar (Ceto) cobra nueva actualidad en las escenas del Ciclo de Jonás, en relación con la esperanza en la vida futura.

Tras la irrupción masiva de los pueblos bárbaros en el Imperio Romano de Occidente y la destitución de Rómulo Augústulo, en el año 476, la herencia de la iconografía clásica, al menos en lo que respecta a las divinidades marinas, se interrumpió bruscamente, desde finales del siglo V hasta la séptima centuria, período en el que no hemos podido seguir los vestigios iconográficos de los repertorios clásicos.

El ámbito cultural de la Italia de los lombardos y de la Francia de los merovingios (siglo VII y VIII), señala el punto de inflexión en el que se puede intuir el inicio de lo que sería, a la postre, una lenta recuperación de los patrones de la iconografía clásica. De forma muy aislada, pueden rastrearse motivos temáticos de inspiración clásica en algunas obras capitales de los artistas lombardos y merovingios, que, gracias a la labor realizada en las abadías lombardas y galas -centros de gran actividad intelectual y elevada espiritualidad- pudieron rescatar, parcialmente, la temática ornamental del mundo clásico, con la ayuda de los numerosos monjes irlandeses en ellas establecidos. El ejemplo del Obispo Didier de Auxerre (Capítulo II,II), y su interés por el coleccionismo de obras antiguas, es, aunque aislado, sumamente expresivo.

Los peces, extraños monstruos anguipedos y las derivaciones de algunos componentes del "thíasos" marino comienzan a reaparecer, en las representaciones artísticas, a partir del siglo VI-VII, y por lo general, su presencia va asociada a contextos de carácter funerario (criptas, hipogeos, sarcófagos), donde posiblemente actuarían como seres escatológicos y psicopompos. Asimismo, sus imágenes, pueden contemplarse, de forma inconexa, en las ilustraciones de los más preciosos códices miniados, como signo evidente de pertenencia a la élite intelectual.

En las áreas irlandesa y anglosajona, fue determinante el papel de los monjes irlandeses, que, después de haber realizado su actividad misionera en las más importantes abadías del continente (Bobio, Luxeuil o Corbie) supieron infundir su sensibilidad -de raíz celta-, no sólo en las obras salidas de los "Scriptoria" sajones, sino también en las que se realizaban en otros centros intelectuales italianos o galos. Por otra parte, las peligrosas costas del Mar del Norte, habían dado pábulo a buen número de narraciones literarias sobre las fuerzas sobrenaturales del mar, que, en ocasiones, eran ilustradas por los propios monjes. La iconografía de los antiguos dioses del mar se recuperó, en dicho ámbito cultural, que escapó a la dominación carolingia, a partir del siglo IX, cuando, en el célebre Libro de Kells documentamos la presencia de dos sirenas de cola pisciforme (tritonisas).

Entre el 780 y el 830 se produjo una importante floración cultural, principalmente en las regiones comprendidas entre el Loira y el Rin el Renacimiento Carolingio, así llamado por ser una vuelta consciente a las obras de Arte de la Antigüedad. Se verificó una fusión de las tradiciones antiguas y los temas del arte bárbaro, que dió lugar a una yuxtaposición y variada gama de interpretaciones estéticas. En el plano iconográfico, un gran número de ilustraciones fueron tomadas, al pie de la letra, de sus modelos romanos, al tiempo que se crearon temas nuevos, propios de la cultura carolingia, que, sin duda, aportó sus peculiaridades.

El verdadero "renacimiento" de la iconografía clásica en la Edad Media de Occidente partió, de obras de élite, principalmente de las cubiertas e ilustraciones de manuscritos, cuyos modelos imitarían, sin duda, más tarde, los artesanos y artistas ocupados en todo tipo de tareas artísticas (escultura, pintura, mosaicos...). La presencia de las antiguas divinidades marinas puede seguirse, tanto en las cubiertas eburneas como en las miniaturas que adornan los pergaminos de tan lujosos manuscritos, donde fue frecuente la representación de los cuatro elementos primordiales de la ordenación del Universo: el aire (luna), el fuego

(Sol), la tierra (Terra) y el mar (Mare). Las personificaciones del Mar y la Tierra, como marco cósmico de referencia, ocupan la zona inferior de las composiciones en diversas escenas (Crucifixión, Ascensión, Adoración del Cordero, "Traditio Legis", etc.). En ellas, el mar aparece personificado, por lo general, a la manera del antiguo Océano -o de un río-, con su cantaro de agua manante, cabalgando sobre el "Ketos", o provisto de remos, peces y otros atributos cuyos modelos se forjaron en el arte clásico. Asimismo, en dichos códices iluminados, abundan las figuras de tritonisas, sirenas, y otros dioses marinos (Leviatán, Draco), de origen oriental y grecorromano.

Durante los siglos XI y XII, en el período correspondiente al Arte Románico, el mar con todas sus criaturas míticas (personificaciones de su sobrenatural potencia) pasó a ser, a manos de los teólogos, un Universo marginal, tenebroso y oscuro; un mundo casi demoníaco, plagado de horribles monstruos y sede de los más abominables pecados (Cfr. Capítulo II,IV). La más expresiva prueba de ello es que los artistas románicos, siguiendo las directrices de la Iglesia, se sirvieron de una criatura del mar, la sirena-pisciforme (sobre cuyo origen iconográfico se trata en el capítulo II,III) -heredera de las tritonisas antiguas y de la terrible Escila-, para significar las tentaciones y el pecado, y muy en particular, los pecados de la carne. En este sentido, es curioso constatar cómo las fábulas terroríficas referidas al mar, allende las columnas de Hércules, acuñadas por el pragmatismo fenicio para ocultar las rutas de las Cassitérides, sirvieron de base a las nuevas leyendas amedrantadoras.

La presencia de la sirena marina es abundantísima en las manifestaciones escultóricas del período románico (capiteles, modillones, frisos, arquivoltas ...), aunque también resulta habitual en obras de carácter pictórico (pinturas o mosaicos). La tipología preferente fue la de cola bífida, acaso porque tal forma era susceptible de todo tipo de adecuaciones al marco arquitectónico que le servía de soporte. No obstante, durante este período fueron, asimismo, frecuentes las sirenas de extremidad marina única. En el capítulo II,IV se presenta un incipiente

ensayo tipológico de ambos especímenes. La sirena pisciforme, aparece, con frecuencia, acompañada por seres masculinos anguipedos (tritones o, como se han venido denominando tradicionalmente "sirenas masculinas"), cuya significación última es equiparable a la de sus compañeras, y cuyo linaje iconográfico es, sin duda alguna, el cortejo poseidónico. El hecho de que también sea reiterada su presencia junto a figuras de centauros, evoca, nuevamente, el sentido de "thíasos", y la fusión, ya dada en la Antigüedad, de los dos séquitos divinos más representados, el báquico y el marino.

La personificación del dios principal del mar aparece, en contadas ocasiones en las representaciones pictóricas y, aún más excepcionalmente, en los relieves, bajo el aspecto de un hombre desnudo que cabalga a lomos de un gran pez (lám.II,IV,59), y siempre en ellas, acompañado por un monstruoso séquito. En las representaciones pictóricas y musivarias de los siglos XI, XII y XIII se observa, asimismo, la presencia del antiguo Océano, rodeado de sirenas y otros seres marinos, representado como una máscara de la que surgen monstruos innombrables (lám.II,IV,54-55).

Las transformaciones ideológicas por las que atravesó Europa a fines del siglo XII, abrirían nuevos surcos en los que, poco a poco, se iría afianzando, la cultura de la Antigüedad y las representaciones de sus dioses. El Arte Gótico (Cfr. capítulo II,V), desde sus momentos iniciales, ofrece algunas elocuentes muestras de los dioses paganos, insertos, con toda naturalidad, en contextos religiosos o profanos. La antigua fuente de la Abadía de Saint Denis (láms. II,V,1-3), con la presencia de Neptuno y otras divinidades antiguas, es, acaso, el más expresivo signo de ello.

La escultura del período ofrece, además, una nutrida serie de sirenas-pisciformes, cuya tipología es, de modo casi exclusivo, la de única extremidad marina, y su más generalizada actitud, la de la coquetería (alusiva a la tentación carnal). También en este punto se ha ensayado un estudio tipológico de la sirena

gótica, basado, fundamentalmente, en los principales ejemplos escultóricos y en las pinturas de los más ricos códices miniados. Junto a las sirenas, por dichos códices desfilan, también, otros seres anguipedos, deudores de la iconografía clásica: los centauros marinos, los monstruos del mar, los tritones, etc. etc. Como criatura pecaminosa, la sirena aparece representada, tanto en relieves pétreos, en los brazales o "misericordias" de las sillerías de coro, en pinturas y otras manifestaciones figurativas; pero, además, la sirena comienza a aparecer en las representaciones cartográficas, como símbolo del mar (aspecto que será muy frecuente en la época dorada de la Cartografía, el siglo XVII), y en ocasiones, su sentido es, sencillamente, heráldico o decorativo.

La herencia cultural grecorromana, bruscamente paralizada en Occidente por el impacto de las invasiones bárbaras, se mantuvo, bastante fiel a sus modelos, en la zona oriental del Imperio, siendo Bizancio (Cfr. Capítulo III,I), el centro aglutinador y de expansión de dicha tradición cultural. El arte bizantino no supuso, únicamente, una mera emulación de los patrones que le habían inspirado, sino que, muy al contrario, partiendo de dichos postulados clásicos, habría de llegar a creaciones muy personales, tanto desde el punto de vista conceptual como en el aspecto iconográfico.

La divinidad primordial del mar es, en Bizancio, una divinidad femenina, de iconografía derivada de la Oceánida Tetis, que, a partir del siglo V-VI, pasa a ser una abstracción personificada, *Θαλασσα* ("la Mar"). La presencia de Tálassa está documentada en el arte desde los mosaicos de la Primera Edad de Oro de Bizancio, hasta el arte griego de nuestros días. Tálassa suele aparecer, en principio, y por derivación de la iconografía de Tetis, acompañada de un monstruo marino, un "ketos" de amenazadora actitud; pronto su imagen se asocia a la de otros componentes del "thíasos" marino (nereidas, tritones, tritonisas, etc.), pero la representación de esta diosa del mar quedaría canónicamente establecida, a partir del siglo XII (Mosaico de la Catedral de Torcello, lám.II,I,14), momento en el que empieza a aparecer, montada a la grupa de un enorme monstruo

marino (o pez) y sosteniendo un barquito en su mano, en las escenas del Juicio Final, para corroborar los versículos del Apocalipsis en los que "devolvió el mar los muertos que tenía en su seno" (Apocalipsis, 20,13) para que fueran juzgados según sus obras. De esta manera, la antigua divinidad femenina del mar, conservó siempre su antigua potestad, y sólo se sometió al Dios Todopoderoso en el Día Final.

En la reiterada escena del Bautismo -en la teología bizantina asociada a la Resurrección futura-, Cristo purifica las aguas del Jordán con su presencia, y bendice al genio pagano del río -ahora muy empequeñecido por jerarquía simbólica-, presente en la zona inferior, y acompañado en no pocas ocasiones, por la personificación del mar (representado como un hombre que cabalga a la grupa de un voluminoso pez, en actitud de huida, que es el símbolo del paganismo, o del pecado que desaparece con la presencia de Cristo).

A lo largo de los casi diez siglos de existencia del Imperio Bizantino, se fueron sucediendo, temporalmente, diversas "vueltas" al pasado clásico, "renacimientos" de esa herencia helenística cuyos repertorios iconográficos nunca se olvidaron, y cuya imitación, fue especialmente cuidadosa en los trabajos de marfil. Tanto en las citadas piezas eburneas, como en las obras de metales preciosos, son frecuentes las representaciones de Neptuno, hipocampos, nereidas a lomos de animales marinos, etc., siendo repertorios iconográficos carentes de todo contenido simbólico, de valor puramente ornamental. Las plegarias y ruegos de los marineros bizantinos y griegos, al menos desde el siglo IX, estuvieron dedicadas a S. Nicolás, que todavía hoy, recibe piadoso culto en el Mediterráneo (especialmente en su zona oriental), como patrón de todos los que viven del mar, y para el mar. El santo cristiano, que había recibido su poder de S. Focas (Proteo), sería la única esperanza de salvación ante la furia del insondable "Mar de Tetis".

Los repertorios iconográficos del helenismo alejandrino pervivieron, durante largo tiempo, en el país del Nilo. En el lapso temporal comprendido entre el

período faraónico y el musulmán, se desarrolló en Egipto el llamado período copto, con la creación, a partir del siglo II-IV de un arte original, en el que la iconografía clásica habría de ocupar un lugar de honor, primero con la fusión de la iconografía egipcia y la griega, para adquirir, más tarde, un acentuado carácter decorativo. Escultura y tejidos son buena muestra de ello, y , entre sus motivos principales de decoración, sobresalen algunos de los dioses clásicos del mar (nereidas, tritones, ictiocentauros, tritonisas, personificación del Nilo, monstruos marinos, escenas del nacimiento de Afrodita, representaciones de la diosa Isis Pelagia, etc.), reinterpretados en un tono sumamente original, de tal suerte que las deformaciones formales e iconográficas a las que fueron sometidos, en no pocas ocasiones, les hace casi irreconocibles con respecto a los prototipos que les habían precedido.

El pueblo árabe, barro de la arena del desierto, sintió, desde sus más remotos orígenes, un rechazo ante el abismo marino, y ante cuantos peligros en él se esconden, rechazo que sería, asimismo, un profundo sentimiento atávico para los musulmanes. La literatura, tanto poesía como narraciones extraordinarias, es la fuente más aclaratoria de ese insuperable temor al mar, considerado como una fuerza caprichosa y gigantesca que amenaza las vidas de cuantos en su seno se adentran. Los musulmanes, acostumbrados a abrir rutas en el desierto con sus caravanas, no fueron nunca amigos del mar, hasta el punto de evitar su travesía, aún a cambio de realizar periplos mucho más largos.

Los relatos fabulosos y reales de viajeros (Simbad el Marino o Ibn Battuta), ilustran acerca del respeto que los "peligros del mar" suscitaron, en general, en el pueblo árabe. Asimismo, al inicio de muchos textos, se hace una súplica al Dios Supremo, Alá, pidiendo el favor de una buena travesía marítima. Y ese temor fue tal entre las poblaciones del Magreb, bañadas por el furibundo y misterioso Atlántico, que existen, aún hoy, en dicha zona, como el signo de una ancestral cultura, innumerables creencias y supersticiones relativas al mar (el

Sultán), a los demonios marinos que en él se ocultan ("djinn"), a los "santos del litoral", así como a las propiedades mágicas del agua de mar.

La tradición anicónica heredada por el mundo islámico limitó, como es sabido, las representaciones figuradas a lugares y soportes muy concretos. El arte islámico presenta, ciertamente, muy pocas huellas de la pervivencia de la iconografía de las divinidades clásicas del mar, que no obstante, se filtraron en las representaciones artísticas, en ocasiones excepcionales, por influencia de las culturas sobre las que el Islam se iba superponiendo en su conquista. Así, por ejemplo, la influencia de la romanización de la zona de Siria y Jordania, queda latente en la representación de una de las pinturas murales del palacio omeya de Qusayr-Amra, donde, junto a otros motivos de origen helenístico, la Tierra, Gea, aparece flanqueada por dos centauros marinos (lám.III,III,I). La influencia del antiguo Egipto llevó también a los pintores de miniaturas a la representación de sirenas-ave (lám.III,III,3), según la más pura ortodoxia de la tradición clásica (de ascendencia egipcia); de la misma manera, en el ámbito de la miniatura persa del siglo XV, se personifica, excepcionalmente, el mar, como un hombre desnudo que cabalga sobre un pez de gran tamaño (por influencia bizantina) (lám.III,III,5), siendo frecuentes, asimismo, extraños genios anfibios.

Junto a este temor al mar, se rindió verdadero culto al agua estancada, al agua que hace surgir vergeles y que forma "paraísos", Oasis, en medio del calor del desierto, en cuyos reflejos la arquitectura se desdobra y adquiere una dimensión mágica, convirtiéndose en pura ensoñación. Fuentes, manantiales y surtidores brotan por doquier en las construcciones islámicas, y sus receptáculos son simples pilas gallonadas o valerosos leones de poderosas y amenazantes fauces.

Los últimos lustros del medioevo supusieron, como es de todos bien conocido, el renacer de las letras antiguas. Bocaccio, Dante y Petrarca inauguraban, en Italia, las nuevas sendas del Humanismo y del Renacimiento

(Cfr. Capítulo IV,I). Las traducciones de obras clásicas, fundamentalmente latinas, pusieron al alcance de los artistas todo el fabuloso mundo de la Historia y de la Mitología de la Antigüedad clásica. Mitos e imágenes a ellos relativos aparecieron, en un principio, envueltos en exóticos oropeles y arropados en tejidos de herencia medieval; sin embargo, con el estudio de la cultura antigua, los dioses fueron recuperando, poco a poco, la dignidad de sus efigies, y su aspecto recuperó la majestad que les había sido arrebatada durante los siglos de la Edad Media.

En los círculos intelectuales de Florencia, con la aparición de buen número de obras de escritores antiguos, se iniciaba, en el siglo XV, el definitivo "renacimiento" de la iconografía clásica, especialmente en las bellas miniaturas que ornaban los textos. Estas miniaturas fueron el primer vehículo de transmisión de los modelos antiguos, ya que, como se ha señalado en los puntos precedentes, fue en éste soporte artístico de élite, donde los antiguos dioses, aunque desfigurados, nunca habían desaparecido. Neptuno, tritones, tritonisas, sirenas-pep y otros seres marinos, comenzaban a recuperar su esplendoroso pasado, en tan exquisitas páginas.

Los últimos años del siglo XV supusieron el encuentro con la plena dimensión de la filosofía antigua (Neoplatonismo), cuya manifestación plástica quedaba encarnada, de forma magistral, en las obras de Sandro Boticelli, o Andrea Mantegna; la obra gráfica de este último artista, en quien la expresión de la Antigüedad clásica había recobrado toda su dignidad fue, sin duda, otro de los puentes del camino hacia esa ansiada "Utopía" del pasado. Entre 1500 y 1516 se verificó, en Italia, la auténtica eclosión del Renacimiento (Cfr. Capítulo IV,III). Las miniaturas, los grabados (Giulio Romano, especialmente), y las obras de pintores tan carismáticos como Rafael, evidencian una cima artística que raya en la perfección, al tiempo que denotan el conocimiento directo de las obras del arte antiguo. El "Triunfo de Galatea", y de su cortejo marino, pintado en 1511 para la Farnesina (lám.IV,III,5), es, en definitiva, el "Triunfo" de la Antigüedad, el

homenaje a la belleza clásica, la consecución de una meta cuya senda se había iniciado siglos atrás.

Tras la muerte de Rafael tal "Belleza" se había agotado; sin embargo, la estela que su poderosa influencia artística dejaba entre los jóvenes artistas de Italia, sería ya imborrable. Dejando al margen los principales aspectos formales del "manierismo", la iconografía clásica se vió reforzada, en virtud de diferentes causas, en la segunda mitad del siglo XVI, si bien las obras de arte iban deshaciéndose, poco a poco, del sentido conceptual buscado por el Humanismo. Los dioses marinos clásicos aparecen, por doquier, en las más diversas representaciones artísticas del manierismo, momento en el que Neptuno, vuelve poderoso al monte sagrado de Creta, rige el destino de los mares y océanos y es el "protector" de cuantos almirantes y príncipes surcan victoriosos el mar. Pero también es, por excelencia, el dios simbólico de las fuentes, como lo había sido en el mundo romano (norte de Africa), y por ello su poderosa efigie sirve de coronamiento habitual en dichos monumentos públicos; asimismo, la presencia de Neptuno puede aparecer relacionada con el elemento acuático. Su iconografía, en cualquiera de estos casos, puede estar contaminada por la del antiguo Océano.

Galatea adquiere un protagonismo de excepción en el siglo XVI, sin duda por la influencia de la composición pictórica de Rafael, y pasa a ser la personificación del agua, de los aspectos gratificantes del mar, y de todas las riquezas que éste depara a los pueblos (alimentos, comercio, descubrimiento de nuevas tierras, coral, perlas, etc.). Todos los antiguos dioses de la mitología marina vuelven a encontrar su lugar en el arte italiano de la segunda mitad del siglo XVI, desde donde partirían hacia otros puntos del Mediterráneo, siendo su carácter, como lo había sido en la Roma Imperial, simbólico y, ante todo, decorativo, muy apto para todo tipo de caprichos y extravagancias manieristas.

Francia, Alemania y los Países Bajos (Cfr. Capítulo IV,IV) se sumaron a las corrientes renacentistas italianas y toda su elegancia artística, amanerada,

fue emulada gracias a la repetición de modelos de grabados italianos, cuyo eco se deja sentir en la pintura, los esmaltes, la cerámica, etc., aunque con acentos claramente manieristas. El verdadero renacer de los dioses marinos clásicos en dichos países tuvo lugar, por encima de todo, en las artes "suntuarias" y "decorativas", puesto que su carácter resultaba eminentemente ornamental, aunque, en ocasiones, su presencia se relaciona, como en la Antigüedad, con la promesa o la esperanza de la Resurrección (Armaduras, Sarcófagos, cunas). Joyas, tapices, esmaltes, copas de nautilo, cerámica, piezas de cristal de roca, saleros y otras tantas modalidades artísticas fueron soportes idóneos para la repetición y nueva interpretación de la iconografía clásica de los dioses del mar.

Después de varias décadas de intentos, el modelo del Renacimiento italiano llegó a imponerse, hacia 1520, en el Imperio español de Carlos V (Capítulo IV,V). También con él desembarcaban en las costas levantinas los dioses del Mediterráneo antiguo, que pasarían a formar parte de los sarcófagos (con sentido escatológico y soteriológico), los retablos, los relieves de los palacios o los de los magníficos claustros hispanos. El emperador, dueño de los mares, evoca la poderosa figura de Neptuno en su Palacio de la Alhambra de Granada, como lo hace don Alvaro de Bazán en su refugio del Viso del Marqués. Asimismo, más por la imitación de los modelos italianos contemporáneos que por el conocimiento y la asimilación de la cultura antigua, el dios de los mares y algunos componentes de su "thíasos" pasan a coronar o a soportar las fuentes monumentales de residencias palaciegas, y llenan de color los muros de las cálidas moradas de los más cultos humanistas sevillanos de fines del siglo XVI (Casa de Pilatos, Casa de Arguijo).

Desde finales del siglo XVI y, casi hasta nuestros días, se han sucedido diversos intentos de restauración e implantación de la cultura clásica; con ellos, los artistas han ido forjando diferentes y variados prototipos de iconografía de todas las antiguas divinidades marinas, pero siempre insistiendo en los aspectos puramente ornamentales, y no han añadido a ellos nuevos contenidos, ni tampoco

recuperado sus viejos y profundos simbolismos. La razón de ello es que el verdadero culto a la fuerza sobrenatural del mar volvió a ser, desde la Edad Media, un culto femenino, el de la Virgen María (= del mar), que como otras tantas diosas del Mediterráneo antiguo, es una diosa Madre, la potencia fecunda que hace posible la continuidad de la vida.

Aunando, como he venido haciendo a lo largo de esta Tesis, las manifestaciones arqueológicas y artísticas con las históricas y literarias, estimo que después del esfuerzo realizado por mi parte y por la de los miembros del tribunal que han tenido que leerla para juzgarla, lo mejor es terminar con los versos propiciatorios de un gran poeta griego:

*Los secretos del mar se olvidan en la orilla
la noche del abismo se olvida entre la espuma.
Brillan de improviso los corales rojos del recuerdo...*

(Yorgos Seferis. Canto de Amor II).

En mi caso esos "corales del recuerdo" me inquietan con sus destellos de alerta por lo mucho que tal vez pude decir y no dije. Por el momento ya no hay remedio. Sólo cabe esperar ...

APENDICES

APENDICE I:

PERFIL MITOLOGICO DE LAS PRINCIPALES DIVINIDADES MARINAS Y DE LAS AGUAS.

AFRODITA (Ἀφροδίτη): Afrodita es la diosa del amor, identificada en Roma con Venus, una antigua divinidad itálica. Sobre su nacimiento se transmiten dos versiones diferentes: unas veces es considerada como hija de Zeus y Dione, y otras nos la presentan saliendo de la espuma del mar, fecundada por la sangre de Urano - al caer al mar sus órganos sexuales cercenados por Crono-. Su nombre evoca esta última tradición, ya que su nombre significa "dada por la espuma":

"Hombres y diosas la llaman Afrodite, porque brotó de la espuma; Citerea, la de hermosa diadema, por haberse dirigido a Citera; Ciprigenia, porque nació en Chipre, y Filomedes, por haber surgido de las partes pudentes"
(Hesíodo, Teogonía, 195)

Recién salida del mar, Afrodita fue llevada por los Céfiros, primero a Citera, y luego a Chipre, donde fue acogida por las estaciones (las Horas), vestida, ataviada y conducida por ellas hasta el Olimpo, la morada de los Inmortales. Afrodita es, pues, una oriental, venida al mundo helénico, pasando por la Isla de Chipre, donde, en Pafos, tenía uno de sus principales santuarios.

"Formóse una joven de esta blanca espuma, y se dirigió primeramente a la sagrada Citera y luego a Chipre, la rodeada por las olas. Fue allí donde tomó tierra la bella y venerable diosa, que hacía brotar la hierba donde posaba sus plantas" (Hesíodo, Teogonía, 190).

Los poetas imaginaron a Afrodita como la más bella y hechicera de las diosas; provista de un ceñidor mágico, capaz de enamorar a cuantos dioses y mortales fueran de su agrado, son innumerables las leyendas sobre sus relaciones amorosas con dioses o con hombres, que no siempre son fáciles de coordinar. Zeus la había desposado con Hefaiсто, el dios herrero cojo, con quien no tuvo descendencia. Sus hijos, Eros (el amor), Anteros (el amor correspondido), y acaso Deimos (el terror), y Fobos (el temor), fueron concebidos con el impetuoso y robusto Ares, el dios de la Guerra, por quien ella sintió una desmesurada pasión.

Platón (El Banquete) imaginó, posteriormente, la existencia de dos Afroditas: "la una, la mayor, hija del Cielo, y que no tiene madre, es la que nosotros denominamos Venus celestial" (Afrodita Urania, diosa del amor puro); "la otra, más jóven, es hija de Zeus y Dione, y la llamamos Venus Popular" (Afrodita Pandemos).

Afrodita Urania es una divinidad celeste, dispensadora de abundancia y fertilidad. También se la puede considerar como Afrodita Pontia o Euploia, es decir, como Afrodita del Mar. En este sentido es una deidad propicia a los navíos y navegantes, que reinaba sobre las olas y los vientos, y deparaba a los barcos que la imploraban una tranquila y feliz travesía. Como el culto de Afrodita estaba particularmente extendido por numerosas islas, nada tiene de extraño que fuera ésta acepción de la diosa, la dominante en la religión oficial.

Las palomas son las aves favoritas de esta diosa, y sus plantas la rosa y el mirto; a su alrededor, por regla general, hay servidores, sobre todo las Cárites y las Horas, que se encontraron asociadas a su cortejo, especialmente a partir de época helenística. En muchas ocasiones aparece navegando sobre el mar, en una venera sostenida por tritones o centauros marinos.

ANFITRITE (Ἀμφιτρίτη): Anfítrite es la reina del mar, "la que rodea el mundo". Pertenece al grupo de las llamadas nereidas, hijas de Doris y Nereo, y dirige el coro de sus hermanas. Posidón se enamoró de Anfítrite al verla danzar con sus hermanas en la isla de Naxos, pero ella rechazó en un principio sus requerimientos amorosos y se ocultó en las profundidades del Océano, más allá de las Columnas de Hércules . Sin embargo, allí fue descubierta por los delfines, los más inteligentes seres del mundo marino, quienes además prepararon para su contento un solemne cortejo que la condujo ante Posidón, como los mejores honores que ya le correspondían como futura soberana del mar. Convencida Anfítrite de que su suerte iba a ser distinta de la de su hermana Tetis -cortejada y abandonada por Zeus y Posidón-, consiente gustosa en este ventajoso matrimonio.

De los avatares de este episodio surgió la idea del **"Triunfo de Anfítrite"**, siempre representado, tanto en la Antigüedad como en épocas posteriores en que el mito vuelve a tener vigencia como un gran cortejo en el que aparece en pleno toda la riqueza y variedad del "thíasos" marino, presidido por quien iba a convertirse en su dueña y señora. Así fue como una de las míticas cincuenta hijas de Nereo, pasó a ser, por su sabia resistencia, "la reina del mar". A partir de este punto se convierte en una fiel y discreta esposa, que sabe desempeñar con toda dignidad el puesto que tiene encomendado, ocupando un lugar importante, pero de segunda fila, junto a su preeminente esposo. De ahí que, a pesar de que sus representaciones artísticas sean muchas y variadas, nunca alcanzan en número a las de Posidón.

En los poemas homéricos, Anfítrite aparece como sinónimo del mar, como Θάλασσα, "la que rodea el mundo", una simple abstracción que no corresponde a la personificación de la esposa de Posidón. Sin embargo, la Odisea ya la cita como tal, como dueña de las altas olas y de la espuma, Anfítrite, "la de los ojos azules". Fruto del matrimonio de Anfítrite y Posidón nacieron un hijo y dos hijas: el

primero Tritón, que según algunos autores¹ es la masculinización de la hija mayor, y las dos segundas, Rode y Bentesicime. Rode sería quien daría nombre a la isla de Rodas, y Bentesicime se establecería en Etiopía. Es evidente que Anfítrite estaba llamada a desempeñar, junto al dios del mar, el mismo papel que Hera junto a Zeus, y que Perséfone junto a Hades. De este modo quedaba perfectamente organizado el Universo y sus tres grandes reinos, en los cuales se desenvuelve la vida del hombre: el celestial, el subterráneo y el marino.

Pese a su talante apacible, tuvo que soportar las constantes infidelidades de Posidón, que como encarnación de una fuerza primigenia, era incapaz de controlar su potencia generadora. Especialmente dolorosas fueron para Anfítrite las relaciones que Posidón mantuvo con Escila, a la que, con ayuda de la maga Circe, metamorfoseó en un terrible monstruo marino.

Pero sobre todos esos devaneos, Anfítrite supo mantener su rango de "reina del mar". Como una bella diosa suele ser representada junto a su esposo, acompañados ambos por el numeroso séquito de divinidades marinas, siempre a su servicio. Aparece, además, alimentando a un gran número de delfines, focas, perros marinos e incluso a los horribles monstruos que habitan en sus entrañas. Mención especial merece el carácter que siempre tuvo como madre y como protectora de navegantes y marinos. Presente, siempre, esta idea de "**Mater Anfítrite**" en nuestro mundo Mediterráneo, no dejó de impresionar a nuestro gran novelista Blasco Ibáñez, quien en su conocida obra "**Mare Nostrum**" da el título de "**Mater Anfítrite**" a uno de sus capítulos; de él tomamos algunas frases, con las que intentamos poner elocuente final a este apartado:

¹. Algunos autores clásicos señalan que del matrimonio no nacieron hijos, sino solamente tres hijas. Robert Graves *Los Mitos Griegos I*, dice que las hijas de Anfítrite y Posidón constituían una tríada: Tritón, la luna nueva propicia; Rode, la luna llena de la cosecha, y Bentesicime, la luna vieja peligrosa. La primera de ellas, Tritón, sería posteriormente masculinizada.

"¡Oh Madre Anfítrite!... Desnuda sobre su movable trono, coronada de perlas y estrellas fosforescentes extraídas del fondo de sus dominios, blanca como la nube, blanca como la espuma... ella era el viento cargado de aromas que hincha la vela como un suspiro de Virgen, el beso piadoso que hace adormecerse al ahogado..."

CARIBDIS (Χαρυβδις): Caribdis es un monstruo marino, hija de la Tierra y de Posidón, que habitaba antaño en la roca que, cerca de Mesina, bordea el estrecho que separa Italia de Sicilia. Es la personificación de una peligrosa corriente o remolino acuático, que existe, o existía en aquellos paraje. La mitología narra que en un principio fue humana, mujer de carácter muy voraz, que cuando Heracles pasó por allí conduciendo los rebaños de Geriones, le robó varios animales y los devoró; fue entonces cuando Zeus la castigó fulminándola y precipitándola en el mar, donde se convirtió en un ser monstruoso. Tres veces al día, Caribdis absorbía grandes cantidades de agua de mar, tragándose cuanto flotaba, incluso los barcos; luego devolvía el agua aborbida. Entre sus víctimas figura Ulises, que por medio de una hábil estratagema -se encaramó a una higuera existente delante de la gruta de Caribdis hasta que, unas horas después, el monstruo vomitara el mástil de su barco, para recobrarlo y reanudar su viaje- pudo vencer a su ávido apetito. Muy cerca de Caribdis -a la distancia de un tiro de arco- en el lado opuesto del estrecho, otro monstruo marino, de nombre Escila, acechaba a los navegantes.

CETO (Κητώ): Ceto es hija de Onda (Ponto, el Mar, concebido como ser masculino), y de la Tierra (Gea), y por tanto hermana de Nereo y de Taumante (v. cuadro genealógico del Apéndice II). Desposó con su hermano, Forco o Fórcine, y le dio por hijos a las Grayas ("las Viejas"), las Gorgonas y el dragón que guardaba las manzanas de las Hespérides, así como a éstas mismas. Ceto es el monstruo marino por antonomasia, aquel que Posidón envió a Céfeo para asolar sus campos o el que vengó su ira contra Laomeodonte. De su nombre deriva la

etimología de los monstruos marinos, de los cetáceos, por lo que se convertiría en el monstruo marino por antonomasia, acompañante en muchas de las representaciones de Océano y de Tethis.

DIOSCUROS (Διόσκουροι): Castor y Pólux, los Dioscuros, nacieron de los amores de Zeus y Leda, y son hermanos de Helena y de Clitemnestra. Son héroes dorios por excelencia, y la leyenda les hace luchar con el ateniense Teseo. Participaron en la expedición de los Argonautas, en la cacería del jabalí de Calidón, y ayudaron a Jasón y Peleo a saquear Yolco.

Como hubieran limpiado el mar de los piratas que lo surcaban, Cástor y Pólux, los Tindáridas, recibieron de los griegos el nombre de Dioscuros, es decir, "hijos de Zeus", y fueron adorados como los dioses protectores de la navegación; su divinización tuvo lugar con anterioridad a la Guerra de Troya, y Zeus consintió que cada uno de ellos permaneciese entre los dioses en días alternos. Durante el viaje a Cólquide, los Argonautas, azotados por una violenta tempestad, estaban a punto de perecer cuando Orfeo hizo un voto a las divinidades del mar; entonces dos llamas se detuvieron sobre las cabezas de los Tindáridas y la tormenta cesó de inmediato. Esos fulgores, que son llamados hoy **Fuegos de San Telmo** se llamaron entonces de Cástor y Pólux, y su aparición se interpretaba como un presagio favorable del fin de la tempestad².

*Nada más brillar ante los marineros su blanca estrella
se retiran de los escollos las agitadas aguas,
se calman los vientos y las nubes huyen
y (porque así ellos quisieron) se abate sobre el ponto
la amenazadora ola.*

(Horacio, Carmine I, Oda 12).

² Aunque la mayoría de los autores antiguos sólo hablan de la aparición de dos llamas, la realidad es que aparecen, en ocasiones, cuatro, cinco o incluso más. Si sólo aparecía uno, le daban el nombre de Helena -hermana de los Dioscuros-, y se consideraba, por el contrario, como un signo funesto.

Los antiguos dieron, con frecuencia, el nombre de los dos gemelos a sus embarcaciones, consagrándolas de este modo a estos dioses tutelares de las gentes de mar. En las leyendas romanas, los Dioscuros hacen en no pocas ocasiones su milagrosa aparición, bien para decidir una victoria, o para hacer llegar la noticia a quienes están pendientes de ella. Son famosos los episodios que narran su visión en la batalla entre locrios y crotoniatas, bajo el aspecto de dos jóvenes nobles montados en caballos blancos y armados con cotas de malla color púrpura, que lucharon a la cabeza de los locrios, y desaparecieron tras la victoria; equipados con atuendos similares se aparecieron también en la famosa batalla en la que los romanos ganaron a los latinos cerca del lago Régilo, por lo que se les consagró un magnífico templo en Roma, se instituyeron fiestas en su honor, y se juraba por su nombre, como prueba de la veneración que se les tenía:

" AECASTOR o MECASTOR y ADEPOL"

("Por el templo de Cástor, por el templo de Pólux).

DORIS (Δωρίς): Doris o Dóride es una de las Oceánidas, hija de Océano y Tetis. Se desposó con el justo Nereo, y con él concibió a las Nereidas.

"De Nereo y Doris, la de hermosa cabellera, hija del Océano, el río que vuelve sobre sí mismo, nacieron en el mar infecundo todas estas diosas..." (Hesíodo, Teogonía 240 y ss.)

ESCILA (Σκύλλη): Escila es, según la Odisea, un monstruo marino emboscado en el Estrecho de Mesina, a la distancia de un tiro de arco con respecto de Caribdis.

"Es un monstruo extraordinario, y nadie se alegra de haberla visto, ni siquiera un dios. Tiene doce pies deformes y seis cuellos largos salen de su tronco, y a cada cuello va unida una cabeza horrible, y en cada boca, llena

de la negra muerte , hay una triple fila de dientes numerosos y apretados. Está sumergida en la abierta caverna hasta los riñones, pero saca hacia afuera su cabeza y mirando alrededor del escollo, caza delfines, perros marinos y cuantos horribles monstruos quiere coger de los que cría la gimiente Anfítrita.... Escila no es mortal, sino un monstruo cruel, terrible y salvaje, que no puede ser combatido. Ningún valor podría triunfar sobre ella..."

Se cuenta de ella que fue una bellísima virgen deseada por los hombres, y que a ninguno hizo caso, burlándose de todos. Escila fue metamorfoseada, probablemente, por la maga Circe, a instancias de Anfítrite, y a su cuerpo se adhirieron seis cabezas de perros, feroces y monstruosas:

"Conforme Escila entraba en el agua, bestias feroces se le iban adhiriendo inseparablemente al vientre y a los muslos y a las caderas..."

(Ovidio, Metamorfosis, XIV, I).

Al verse convertida en un ser horrible, se refugió en una roca, desde la que vengaría su resentimiento, devorando a todos los navegantes que surcasen aquel lugar. La Odisea nos presenta a Ulises naufragando cuando su nave chocó contra Escila (Odisea, Canto XIII). Escila es un rompiente que tiene la forma de mujer rodeada de perros; las olas que lo baten dicen romperse con aullido de bestias. Tanto Escila como Caribdis (una fuerte corriente de agua), simbolizan los peligros geográficos del mar, en cuyas abruptas costas los navegantes están expuestos a chocar o a hundirse.

FORCIS (Φόρξυς): Forcis es una de las divinidades marinas pertenecientes a la primera generación divina. Parece que fue hijo de la Tierra (Gea) y la Ola (Ponto). Desposó con una de sus hermanas, Ceto, y tuvo varios hijos con ella, entre los que destacan las Fórcides o Grayas; en ocasiones se le atribuye también

la paternidad de Escila. Según una leyenda romana, Forcis fue un antiguo rey de Córcega y Cerdeña, muerto -ahogado- por Atlante en un combate naval, y divinizado por sus amigos, que lo consideraban como una divinidad marina. Su morada es Arimnio, en la costa de Acaya, o bien la isla de Cefalonia o la de Itaca.

GALATEA (Γαλατεία): Galatea es una doncella marina, una de las nereidas, cuyo nombre evoca la blancura, que habitaba el mar en calma.

"Galatea es más blanca que las flores de la alheña.

Y derecha como un álamo. Y cenceña.

Y más clara que el vidrio y que el día sereno..."

(Ovidio, Metamorfosis XIII, IV).

Galatea fue "tremendamente desdichada" ya que era amada por el cíclope siciliano Polifemo, pero su adoración era para el bello Acis; celoso el gigante, aplastó con una roca al jóven, que quedó convertido en un río de cristalinas aguas por su amada.

GLAUCO (Γλαύκος): Glauco, apodado el Póntico, fue un conocido pescador de la ciudad de Antedón, en Beocia, que, según las versiones, pasa por ser hijo de Antedón y Halcíone o de Posidón y una náyade. Se le veía siempre con sus redes a la orilla del mar o sentado sobre una roca pescando con caño; Glauco nació mortal, pero, habiendo comido por casualidad una hierba que procuraba la inmortalidad, convirtiéndose en uno de los eternos, en una divinidad marina. Fue purificado por las diosas del mar, y tras esto, tomó una nueva forma:

"Arranqué aquel pasto y arrancado lo mordí con mis dientes.

*Apenas había teminado mi gargante de delutir aquel jugo misterioso,
cuando noté que mis entrañas se agitaban dentro de mí*

*Y no pude permanecer mucho tiempo allí; diciendo "Adiós tierra,
a la que nunca volveré", sumergí mi cuerpo bajo las aguas.
Los dioses del mar me reciben honrándome con la dignidad del colega.
...Y me crecieron esta cabellera y esta barba verdes como la esmeralda..."*
(Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, IV).

También sus hombros adquirieron un nuevo desarrollo, sus brazos se volvieron azulados, y la parte inferior de su cuerpo se convirtió en una poderosa cola de pez. Además, Glauco recibió el don de profetizar. Entre sus amores es célebre la pasión que sintió por Escila, y por Ariadna, a quienes no llegó a conseguir.

HALIA (Ἥλῑα): Halia es una heroína rodia, hermana de los Telquines, que, unida a Posidón engendró seis hijos y una hija, Rodo. Afrodita, para vengar sus celos, enloqueció a los hijos de Halia, que trataron de violar a su propia madre. Posidón hizo que se los tragara la tierra con un golpe de tridente, y Halia, desesperada, se arrojó al mar; los habitantes de Rodas le tributaron culto como a una divinidad marina, con el nombre de Leucotea.

Había también una nereida del mismo nombre, porque Halia se relaciona con la raíz de uno de los nombres del mar, en cuanto elemento salado, αλς.

HARPIAS (Ἅρπυιαι): Las Harpías o "Raptoras" son genios nacidos de la unión de Taumante y la Oceánide Electra. suelen ser dos: Aelo (Nicótoe), y Ocípite, aunque se conoce también una tercera, llamada Celeno. Su naturaleza está en relación con la borrasca, el vuelo rápido y la oscuridad, como desvela la etimología de sus nombres. Los artistas las representaron en forma de mujeres aladas, o bien aves con cabeza femenina y afiladas garras. Habitaban en las islas Estrofiades, en el mar Egeo, desde donde raptaban niños y almas. Virgilio las situó en el vestíbulo de los Infiernos, junto con los demás monstruos.

ICTIOCENTAUIROS (Ἰχθυοκένταυροι): Los "centauros-peces" son unos seres marinos que carecen de leyenda, pero que constituyeron un tema muy difundido en el arte helenístico y romano. Son seres concebidos como centauros, pero sus patas traseras se han convertido en extremidades pisciformes. Figuran en el cortejo de las divinidades marinas, al lado de los hipocampos, y de toda suerte de animales marinos .

INO-LEUCOTEA (Λευκοθήη): Ino, hija de Cadmo, segunda esposa del rey de Orcómeno, Atamante, madre de Learco y Melicertes. Debido a que Ino había sido nodriza del infante Dioniso, enloquecida por la celosa y colérica Hera, y se arrojó al mar -en la roca de Molúride- con su hijo Melicertes en brazos, después de haber sumergido a éste en un caldero de agua hirviendo. Las divinidades marinas se apiadaron de ella, a instancias de Afrodita, y la convirtieron en una de las nereidas, y a su hijo en el dios Palemón.

Se produjo así la catarsis milagrosa mediante la cual Ino pasó a ser una divinidad marina, con el nuevo aspecto de Leucotea, la "diosa blanca", la "diosa de la niebla". Leucotea y Palemón protegen a los marinos y los guían en la tempestad. En Roma, Leucotea fue identificada con Mater Matuta, cuyo templo estaba en el foro Boario. El culto a Leucotea tuvo un escenario panhelénico, ya que pasó a ser una "Señora del mar" y "Señora de los vientos propicios", como la canta el himno órfico 73. Píndaro la llama "compañera de las nereidas" ³ Leucotea aparece en la Odisea, como la salvadora del naufragio de Ulises, como *ταλασσομεδοίσα* , la "Señora del Mar":

"Y la hija de Cadmo, Ino, la de los pies hermosos, que algún día fue mortal y entonces se llamaba Leucotea y compartía en el mar los honores de los Dioses, le vió y tuvo piedad de Ulises, errante y agobiado de infortunios..."

(Homero, Odisea, Canto V).

³ Píndaro, Pyth. XI.

Melicertes (Μελικερτης): Melicertes es el hijo menor de Ino, que enloquecida se arrojó con él al mar. Fue convertido por Posidón en el divino Palemón, y transportado por un delfín hasta el Istmo de Corinto, donde habría de recibir un culto especial, pasando a presidir, junto con Posidón, los juegos ístmicos. Igual que su madre, Palemón adquirió, al ser convertido en deidad del mar, un carácter de salvador de naufragios y protector de los navegantes. En Roma, su personalidad se identificó con Portunus, el dios de los puertos.

NAYADES (Ναΐαδες): Las Náyades son las ninfas del elemento líquido; en su calidad de ninfas son seres femeninos de gran longevidad que personifican a la divinidad del manantial o del curso de agua que habitan. Homero las llama "hijas de Zeus", pero generalmente son consideradas como oriundas de la estirpe del Océano. Con frecuencia se dice que las náyades poseen virtudes curativas.

"Al extremo del puerto -de Forkis- crece un olivo de ramas espesas ante el antro oscuro, húmedo y sagrado de las Ninfas que se llaman Náyades. En ese antro existen ánforas y cráteras donde las abejas fabrican su miel, y grandes telares donde las Ninfas tejen purpúreas telas admirables. Allí hay también manantiales inagotables ..."

(Homero, Odisea, Canto XIII)

NEREIDAS (Νηρηίδες): Las nereidas son hijas de Doris y Nereo; según las versiones, son cincuenta o cien hijas maravillosas y amabilísimas. Son diosas inmortales, las princesas del Mediterráneo, que forman parte del "thíasos" marino como la personificación de la fecundidad y gracia del la mar, de la que constituyen el espíritu y carácter típicamente femenino, frente a la brutalidad y aspecto masculino del mar, representado por los ictiocentauros o tritones.

Las nereidas aparecen, por lo general, sobre las olas, nadando, sobre hipocampos o montadas sobre delfines, o conteniendo las fuerzas impetuosas del mar representadas en tritones o ictiocentauros. Las más celebradas son Anfítrite, "la reina del mar", Tetis, la madre de Aquiles, y la siciliana Galatea, amada por Polifemo en la evocación de Teócrito⁴. Vivían en el fondo del mar, en el Palacio de su padre, sentadas en tronos de oro, donde pasaban el tiempo hilando, tejiendo y cantando. Por lo general intervienen en las leyendas en calidad de espectadoras, y raras veces como actrices. Destacan en el episodio de la muerte de Aquiles, a quien lloran al lado de su hermana Tetis, o en el momento en que indican a Heracles como logrará de Nereo la información precisa sobre el camino del país de las Hespérides, y se hallan presentes cuando Perseo libera a Andrómeda -ofrecida al monstruo para aplacar la cólera de Posidón, queriendo vengar el amor propio de las nereidas, con las que Casiopea, la madre de Andrómeda, había intentado rivalizar en belleza-.

Una interpretación filosófica muy interesante, propia del helenismo, presenta a las nereidas como "imágenes de la liberación o ascensión espiritual, lograda a través del thíasos o danza procesional"⁵, razón por la que serían representadas de forma predilecta en los sarcófagos, siendo, junto con los tritones o el Océano, las criaturas que transportan al difunto al más allá. El mar, relacionado así con ultratumba, actúa como un elemento catártico o de purificación del alma del difunto, en su viaje al más allá, a las Islas de los Bienaventurados.

⁴ Teócrito, Idilio XI.

⁵ Clark, K., *El desnudo*, Madrid, 1981, p. 263

NERE0 (Νηρεύς): Nereo es el "Viejo del mar" por antonomasia. Es hijo de Ponto (la Ola) y Gea (la Tierra). Tuvo por esposa a Doris o Dóride, con la cual engendró a las nereidas, además de un hijo, Nerites. Nereo *"sólo concibe ideas justas y no miente jamás"* (Hesíodo, *Teogonía*), por lo que generalmente se le considera como un dios bienhechor y benévolo, para los marinos. Es un dios más antiguo que Posidón, desposeído por éste, que interviene con mucha frecuencia en las leyendas y en el folklore marino, por ser una de las divinidades de las fuerzas elementales del mundo. Como otros seres marinos, Nereo tiene el don de metamorfosearse en toda clase de animales y seres. Se le representa barbudo, a menudo con cabellos canos, y con extremidades inferiores pisciformes; puede empuñar un tridente o un cetro como símbolo de poder.

OCEANO (Ωκεανός): El Océano es la personificación del agua, que rodea al mundo en las concepciones helénicas primitivas. A medida que se iba precisando el conocimiento del globo, el nombre de Océano se reservó al Atlántico, límite occidental del mundo antiguo. Como divinidad es el padre de todos los ríos, engendrados en su unión con la Oceánide Tetis, con la que también engendró a las Oceánides. Su iconografía más habitual es la de un anciano barbado y semidesnudo que ostenta en su mano un remo y vuelca un cántaro manante, y, en muchas ocasiones va acompañado por el "Ketos" marino.

POSIDON (Ποσειδών): Posidón es un antiguo dios supremo que llega a Grecia con las primeras invasiones de los pueblos indoeuropeos. De entre todos los dioses que estos pueblos trajeron consigo desde la Europa danubiana, Posidón es el único cuyo nombre indica la más fundada pretensión de origen indoeuropeo. La etimología de su nombre, hace alusión a su carácter de "esposo de la tierra" (posis das), y como tal, fue el dios que en época micénica ocupó el papel religioso más importante.

Posidón era, originariamente un dios de los caballos, un "Despotes Hippon", lo cual iba muy bien con su carácter de "esposo de la tierra". En numerosos lugares, como en Arcadia, se le adoraba bajo una forma equina; fue allí donde se encontró a Démeter (diosa de la tierra), cuando ésta marchaba errante en busca de su hija Perséfone, y adoptando forma de caballo pudo poseer a la diosa, transformada en yegua para escapar de él. En la violación de Démeter por Posidón se puede advertir una invasión aquea en Arcadia, donde la diosa era especialmente venerada (en forma de cabeza de huella). Posidón aparece como el creador, padre o dispensador de los caballos, los cuales le están consagrados. Se debe a él la institucionalización de las carreras de este animal. Además, el caballo es un animal que está relacionado con el mundo infernal, lo que vuelve a poner en evidencia el carácter de "dueño de la tierra" de Posidón.

Cuando los aqueos llegaron a Grecia se produjeron grandes temblores de tierra que provocaron la destrucción de los palacios cretenses; Posidón "el turbador del suelo", fue el que los originó con las pezuñas de sus invisibles corceles. Con la ruina del Imperio Micénico, sus funciones ctónicas pasarían al infernal Hades, quedando reservado para él el dominio de las aguas y de los mares. Un himno homérico en honor del dios hace referencia a su carácter doble como dios del mar y dios de los caballos:

*"Oh gran Posidón que sacudes la tierra y el mar incansable,
oh, dios marino que posees el Helicón y el vasto dominio
del Egeo: los dioses te han atribuído, Trastornador de la Tierra,
el doble privilegio de ser domador de caballos y salvador de navíos".*

Según la mitología griega, Posidón es hijo de Crono y Rea, uno de los doce dioses aceptados por el mito olímpico de la creación, que suceden a la generación de los titanes, a cuyo frente se hallaba Crono, quien iba devorando a sus hijos habidos con Rea, a medida que éstos nacían. Así engendró y devoró sucesivamente a Hestia, Démeter, Hera, Hades y Posidón. Algunos autores cuentan que Posidón no fue devorado ni vomitado, sino que Rea dio a Crono un potro en su lugar, y lo ocultó entre las majadas de caballos:

"Luego de haber dado a luz Rea a Posidón, lo ocultó en una majada, donde fue criado por pastores, haciendo creer a su esposo que el fruto de su embarazo había sido un potro y dióselo a devorar.." (Pausanias, VIII, 8,2).

La leyenda más antigua presenta a Zeus como el menor de la progenie, que al llegar a la edad viril, obligó a su padre a devolver a sus hermanos devorados. Pero, poco a poco, y a medida que se fue desarrollando el derecho de progeneritura, Zeus, considerado como dueño y soberano, aparece en los relatos mitológicos como el mayor de los hermanos. Los hijos de Crono, acaudillados por Zeus, hicieron entonces la guerra a su padre. Para ello se aliaron a los Cíclopes, quienes dieron el rayo a Zeus como arma ofensiva, a Hades un yelmo que le hacía invisible y a Posidón un tridente. Después de celebrar los tres hermanos un consejo de guerra, el invisible Hades robó a Crono sus armas y, mientras Posidón le amenazaba con el tridente, distrayendo su atención, Zeus le derribó con el rayo.

Conseguido su propósito, Zeus, Hades y Posidón, echaron suertes para decidir a quien corresponderían el cielo, el mar y el tenebroso mundo subterráneo. En este reparto del Universo dejaron la tierra como propiedad de los tres, mientras que Zeus ganó el cielo, Hades el mundo subterráneo, y Posidón el mar. A partir de este momento, los dioses fijan su residencia en el Olimpo, donde construyen sus palacios, y de ahí el origen de su nombre. Posidón es, en esta nueva familia divina, uno de los principales miembros, igual a Zeus en dignidad, aunque no en poder. Según algunas versiones, Rea confirió la educación del infante Posidón a los Tequines, unos seres mitad terrestres y mitad marinos, y a Céfira, una de las hijas del Océano. Estos genios de Rodas jugaron en la educación del dios, el mismo papel que los Curetes en la educación de Zeus; tal vez fueron ellos quienes le forjaron el tridente, como narran algunos relatos míticos, del mismo modo que mucho tiempo atrás habían hecho para Crono, su padre, la hoz dentada con la que castró a Urano, su abuelo.

Cuando hubo llegado a la edad viril, el soberano del mar, se enamoró de Halia, hermana de los Telquines, y le dio seis hijos varones y una hija, Rodo, que daría nombre a la isla en la que el hecho sucedía, a la isla de Rodas. Afrodita, celosa de la suerte de Halia, enloqueció a su hijos, que entonces se volvieron atroces y trataron de violar a su propia madre. Posidón, para proteger a su amante, hizo que la tierra se los tragara con un golpe de tridente. Halia, desesperada, se arrojó al mar, y los habitantes de Rodas le tributsaron culto como a una divinidad marina, bajo el nombre de Leucotea⁶. Comenzaba con Halia una dilatada lista de aventuras amorosas de Posidón, "el de azulada cabellera".

Posidón, como dios del mar, no sólo ejerce su soberanía sobre las olas, sino que también se extiende su poder a las islas, litorales y a todas las aguas, con la excepción de los ríos que tenían sus propias divinidades. Asimismo, Posidón posee majestad para desatar tempestades, desencadenar tormentas y para hacer brotar manantiales con un golpe de su tridente, o por el contrario, para secarlos. Construyó sus "ilustres moradas de oro, resplandecientes e incorruptibles"⁷ en las profundidades de Ege (Eubea), o, según otras tradiciones, frente a Lesbos o en la costa de Acaya. De este modo repartiría su divino tiempo entre la residencia del Olimpo, donde tanto le agradaba estar, y su palacio de las profundidades marinas. Los aqueos, que eran los principales devotos de Posidón, se habían convertido en un pueblo fundamentalmente marino, por lo que su primitivo atributo, que algunas tradiciones cuentan que sería un rayo como el de Zeus, se convertiría en un arpón de tres púas, en un tridente, que es el arma de los pescadores de atún. Robert Graves señaló que en un principio el tridente y el rayo eran la misma arma, la sagrada labrys o doble hacha, pero se distinguieron

⁶ Esta Leucotea no debe confundirse con Ino, que había sido la segunda esposa del rey Atamante.

⁷ Homero, *Ilíada*, Canto XIII.

cuando Posidón se convirtió en dios del mar y Zeus reclamó para sí el derecho exclusivo del rayo⁸.

Posidón aparece conduciendo un carro tirado por caballos sobre la superficie de las aguas. Se puede observar en este detalle una reminiscencia de su antigua conducción de "Despotes Hippon". Pero los caballos que ahora le guían se han convertido en animales marinos, y sus partes traseras se han enroscado, como haciendo eco del movimiento de las olas, cuyas crines han pasado a ser "coronas de espuma"; Homero los describe como "caballos rápidos cuyos cascos eran de bronce... de abundantes y doradas crines" (Ilíada, XIII).

Para comprender el alcance de la soberanía que Posidón ejerce sobre sus dominios es necesario acudir, nuevamente, a Homero, quien expresa claramente este poder en el relato que narra la llegada del dios a la ciudad de Troya, en el canto decimotercero de la Ilíada:

"Reviste luego su armadura de oro, empuña una fusta maravillosamente labrada y, montado en su carro, lanzalo sobre la líquida llanura. A su alrededor saltan los monstruos que, a la proximidad de su soberano se apresuran a dejar sus oscuros antros para salir a su encuentro: el mar, como gozoso, se abre al paso de su dios, y el carro hiende veloz las aguas, sin que una sola gota llegue a mojar su eje de bronce".

Como animal le estaba consagrado el delfín, fiel compañero y amigo de los navegantes, que por otra parte simboliza la calma del mar. Pero, en los sacrificios que se celebraban para conseguir sus favores, se inmolaban, preferentemente, toros. Su árbol sagrado era el pino, muy posiblemente por ser el material utilizado con preferencia en la construcción naval. Los jonios y los atenienses habían dedicado a Posidón el tormentoso diciembre; los jonios le consideraban

⁸ Graves, R., Los Mitos griegos I, Madrid, 1985, p. 49.

su dios nacional y a él acudían navegantes y mercaderes, como reza un himno órfico:

"Favorécenos con la paz, la salud, y los dorados dones de la riqueza".

Las fiestas más famosas que tuvieron lugar en su honor, se celebraban en Corinto, cuyo itsmo, era el centro más importante de este culto al dios del mar. En su templo del itsmo de Corinto había un carro tirado por cuatro caballos, todos dorados, excepto los cascos que eran de marfil; y en el carro se elevaban las estatuas de Posidón y Anfítrite, a las que se sacrificaban, periódicamente, un toro blanco y un caballo.

Las relaciones de Posidón con Zeus no fueron siempre cordiales. Llegó un día en que el carácter hosco de Zeus y su orgullo se habían hecho tan intolerables que, Hera, Posidón y Apolo, seguidos de todos los demás olímpicos, con excepción de Hestia, lo rodearon de pronto cuando dormía, y lo ataron con correas de cuero crudo. Cuando Zeus despertó se rieron de él de un modo insultante. La nereida Tetis, "la de los pies de plata", por temor a una guerra en el Olimpo, corrió en busca del gigante Briareo, quien, utilizando a la vez sus cien manos, desató las correas y liberó a Zeus, quien, para vengarse colgó a Hera del firmamento y castigó a Apolo y a Posidón a trabajar, por espacio de un año, en la construcción de las murallas de Troya, al servicio del rey Laomeodonte. Mircea Eliade⁹ advierte que se puede ver en este episodio el recuerdo de la resistencia que opone un dios supremo antiguo, "el gran dios caído", a la ascensión de otro dios joven y más afortunado. Tal vez por ello, a pesar de que Posidón acabó por acatar la voluntad de Zeus, es el único dios que se atreve a protestar ante los abusos de su hermano.

⁹ Historia de las creencias y de las ideas religiosas, Vol. I, Madrid, 1978.

Posidón codicia los reinos terrestres. Cuando los dioses decidieron escoger para sí una o varias ciudades, con el motivo de ser objeto en ellas de especial veneración, sucedió que algunas divinidades eligieron la misma ciudad, lo cual originó conflictos entre ellos. Para solventar estas diferencias, las sometieron al arbitraje de sus pares, y en algunas ocasiones al de los mortales. Posidón salió siempre mal parado en estas sentencias: disputó a Helio la ciudad de Corinto, y el gigante Briareo, convertido en árbitro, decidió en favor del Sol. Para el dios del mar quedaba solamente el itsmo. También quiso reinar en Egina, pero allí fue suplantado por Zeus; en Naxos lo vencería Dioniso, y en Delfos, Apolo. La ciudad de Trecén, disputada a Atenea, sería compartida por las dos divinidades, por juicio de Zeus, solución que resultó desagradable para ambos. Pero, las dos disputas más famosas fueron la de Atenas, con Atenea, y la que libró con Hera, a la que pretendió arrebatarse la tierra de la Argólida. Según la versión más difundida entre los mitógrafos:

"Posidón había puesto su mirada en Atenas, y había sido el primero en tomar posesión de la ciudad, haciendo brotar con su tridente un <mar> en la cima de la Acrópolis - un pozo de agua salada situado en el recinto del Erecteo, según Pausanias-. Pronto se presentó Atenea, que llamó a Cécrope y lo tomó por testigo de su acción: plantó un olivo que se enseñaba todavía en el siglo II de nuestra era en el Pandrosio. Luego reivindicó la soberanía del País. La disputa fue sometida a Zeus, el cual nombró árbitros según una versión a Cécrope y Cránao, y según otra, a los dioses del Olimpo. Sea lo que fuere, el tribunal falló en favor de Atenea, porque Cécrope afirmó que había plantado la primera el olivo en la roca de la Acrópolis. Posidón montó en cólera e inundó la llanura de Eleusis"¹⁰.

El mito refleja, sin duda, un hecho político; aunque Atenea, la diosa que las tablillas de Pilo presentan como asiática, triunfó en la "disputa", permitió al

¹⁰ Grimal, P., *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, 1984.

dios aqueo establecer su sede junto a la Acrópolis de Atenas. Ello significa que al principio los pueblos de Oriente eran dueños y señores de Grecia, y cuando vinieron los aqueos se entremezclaron con éstos. Posteriormente, los aqueos se convirtieron en señores indiscutibles se compenetraron de tal modo con los pueblos de Oriente, que Posidón y Atenea firmaron un pacto, y estuvieron juntos en la Acrópolis de Atenas, donde ambos fijaron su sede. Este "pacto" entre Atenea y Posidón marcaría un hito en la historia de Grecia, y su recuerdo quedaría immortalizado por Fidias en el siglo V, en los relieves del frontón occidental del Partenón, un lugar de excepción dentro de la Acrópolis de Atenas.

Por lo que se refiere a la disputa que mantuvo con Hera, los árbitros fueron, en tal ocasión, los dioses fluviales Inaco, Cefiso y Asterión, que sentenciaron en favor de Hera. Como le habían prohibido vengarse con una inundación, dado el precedente de la mencionada llanura de Eleusis, Posidón hizo exactamente lo contrario; secó los ríos de sus jueces, de modo que ya no fluyen jamás en verano. Sin embargo, en atención a una de las hijas de Dánao, Amimone, hizo que el río argivo de Lerna fluyese perpetuamente.

Posidón no consiguió para sí ninguna de las ciudades por él codiciadas, pero era el dueño y señor de una isla maravillosa, la Atlántida, que se extendía frente a las columnas de Hércules, cuando se salía del Mediterráneo para entrar en el Océano (Atlántico). Es Platón quien nos transmite en dos de sus Diálogos, que al repartirse los dioses la tierra, la Atlántida había correspondido a Posidón. Allí tenía un templo cuyos muros estaban adornados con oro, plata y piedras preciosas, en el que se veía una efígie de Posidón en su carro tirado por caballos alados, y rodeado de cien nereidas montadas en delfines.

En esta isla vivía Clito, una doncella huérfana de la que Posidón se enamoró. Clito residía en la montaña central de la isla, y fue allí donde el dios construyó, en torno a su mansión, un cercado hecho de fosos y muros rodeados por agua. Vivieron juntos mucho tiempo en este lugar, y Clito dio a luz cinco

veces dos gemelos, el mayor de los cuales se llamaba Atlante. Posidón concedió a Atlante la supremacía de la isla, que era extremadamente rica. Platón cuenta que los atlantes y su isla habían desaparecido para siempre, tragados por un cataclismo.

Posidón desempeñó un importante papel en la Guerra de Troya. El dios había tenido relaciones con esta ciudad ya en fechas anteriores a la contienda, cuando participó, por castigo de Zeus, en la construcción de las murallas de dicha ciudad, junto con Apolo y el mortal Eaco, por espacio de un año. El rey Laomeodonte, a quien había prestado sus servicios, se negó a pagarle el salario convenido y el dios, para vengarse, envió un monstruo que salió del mar y asoló a los pueblos troyanos. En este episodio tiene su origen el rencor de Posidón hacia Troya.

Gracias a la *Ilíada* de Homero, el *Agamenón* de Esquilo, las *Troyanas* de Eurípides, la *Eneida* de Virgilio y otras fuentes literarias, podemos reconstruir, por aproximación, la guerra de Troya: la causa del conflicto fue la boda de Tetis y Peleo, acontecimiento social de primer orden, al que acudieron todos los dioses, que ofrecieron maravillosos regalos a los desposados.

Sólo la diosa Discordia, Eris, no fue invitada a la ceremonia, y para vengarse se presentó repentinamente en el banquete nupcial y arrojó una manzana de oro con la dedicatoria "para la más hermosa", en medio de la concurrencia. Cada diosa consideró que ella era la destinataria, pero, a la postre, quedaron tres finalistas empeñadas en alzarse con el trofeo: Hera, Atenea y Afrodita. Las tres diosas apelaron al juicio de Zeus, quien a su vez, recurrió a Paris, un príncipe troyano que hacía vida de pastor en el monte Ida, y que era considerado como el hombre más hermoso de la tierra, para que dictaminara la sentencia.

Las tres diosas, ataviadas con sus mejores galas, se presentaron ante Paris, que quedó perplejo por la sobrenatural visión, y le propusieron que optase por una de las ofertas que ellas le hacían, a cambio de la manzana que Hermes había puesto en sus manos: Hera le prometía ser rey de Europa y Asia; Atenea la jefatura del ejército troyano, a cuyo mando tendría lugar la devastación de Grecia, y Afrodita le ofrecía la posesión de la mujer más bella del mundo. Este era Helena, casada con Menelao, hermano de Agamenón, rey de Micenas y jefe de las Casas Reales de Grecia. Paris optó por esta tercera oferta, y entregó la manzana a Afrodita. Tanto Hera como Atenea, juraron allí mismo no dejar en Troya piedra sobre piedra; la suerte de la ciudad estaba echada.

Paris, con ayuda de Afrodita, sedujo a la esposa de Menelao, que había sido su anfitrión, y con ella embarcó en secreto para Troya. Los aqueos emprendieron una campaña para recuperar a Helena; las naves griegas se congregaron en el puerto de Aúlida en espera de que amainase el viento norte, para lo cual fue necesario el sacrificio de Ifigenia, la hija de Agamenón. Salieron entonces para Troya, y llegaron a la desembocadura del Simois.

La guerra entre ambos bandos habría de durar diez años, pues así lo había indicado un presagio. Zeus, Afrodita, Apolo y Artemis, jugaron a favor de los troyanos, mientras que Hera, Atenea y Posidón tomaron partido para favorecer a los aqueos. El papel que Posidón desempeñó en la contienda fue importante: adoptó la figura de Calcante para animar a los dos Ayaces, exhortó a Teucro e Idomeneo, hasta el momento en que, por orden de Zeus, abandona la contienda. Sin embargo, finalmente, habría de asumir el papel decisivo.

La fortaleza de Príapo, nieto de Laomeodonte, había sido inútilmente asediada durante diez años. Ya habían caído Héctor, el más valiente de los troyanos, y Patroclo y Aquiles (el hijo de Tetis), entre los más destacados de los aqueos. Llegaría entonces la hora para Posidón, como nos cuenta un relato que es aproximadamente medio milenio más antiguo que la *Ilíada*:

"Apareció una noche de luna llena, en figura de caballo, delante de Troya. Sacudió con monstruosas coces las murallas que tiempo atrás había construído. Por un determinado lugar se produjeron huecos en éstas, y los aqueos pudieron penetrar en la ciudad, completar la destrucción, matar a los troyanos y recuperar a Helena".

Cuando Homero dio vida a su poema, ya había transcurrido largo tiempo desde que sucedieran los hechos. Cada cantor había formado de nuevo la poesía y la había acomodado al espíritu de su tiempo, y el caballo de Posidón se convirtió, en la *Ilíada*, en el caballo de madera del astuto Ulises.

Ahora bien, el análisis histórico de las fuentes literarias griegas, pone en evidencia, que la guerra de Troya fue en realidad una guerra civil, sangrienta y fratricida, cuya verdadera causa fue, en realidad, de carácter económico, ya que la ciudad de Troya era el centro de un Imperio más rico que la Confederación de Estados de la Grecia Micénica, que necesitó diez años para dominarla. Las excavaciones han sacado a la luz la existencia de nueve capas en la colina de Hissarlik (actual Turquía). Tras diferentes estudios desde que Schliemann descubriese el emplazamiento de la ciudad de Troya, se admite hoy que la ciudad sitiada por los aqueos fue la Troya VI. Los muros de esta ciudad eran magníficos, por lo que se tribuyeron a la soberana fuerza de Posidón, y sólo unos temblores de tierra pudieron destruirlos, temblores que tuvieron lugar en los primeros años del siglo XIII a.C., y que asestaron el golpe de suerte definitivo a los cansados aqueos, que tal vez estuvieran ya a punto de retirarse, como ha señalado Karo. Posidón, el dios de los aqueos, el "transtornador de la tierra", sería entonces el destructor de la ciclópea muralla, gracias a la que pudo ser tomada la que Homero llama "la Sagrada fortaleza de Troya".

Los mitógrafos atribuyen a Posidón un cuantioso número de aventuras amorosas, casi todas fecundas, posiblemente atendiendo a su origen y condición de "Señor de la Tierra", a su potencia germinadora o carácter de dios fertilizador (Ver Apéndice II). Sus hijos son, como los de Ares, en la mayoría de los casos,

gigantes maléficos y violentos. Los más famosos de estos amores son quizá los que mantuvo con Démeter, que se convirtió en yegua para resistir al dios, que a su vez adoptó la forma de potro para cubrirla. Con Medusa tuvo al gigante Criasor y al caballo alado Pegaso, con la ninfa Toosa engendró al cíclope Polifemo, celebrado por la Odisea. De su unión con Amimone nació Nauplio, que tanto daño hizo a los aqueos; con Ifimedía a los Alóadas (Oto y Efialtes). También son hijos suyos Cerción, el bandido Escirón, Lamo (rey de los Lestrigones, a quien la Odisea presenta como caníbal) y el cazador maldito, Orión. Asimismo, amó a Afrodita, a Quione, a Alope, a Tiro, a Cénide, a Escila, a Alcione, y a muchas otras doncellas a las que dio descendencia. De estas fecundas y numerosas aventuras de Posidón, se originaron varias genealogías míticas.

Las muchas y variadas aventuras amorosas de Posidón no fueron obstáculo para que el dios, llegado el momento de estabilizar su situación afectiva, buscara una digna esposa legítima, merecedora de compartir con él el reino de las profundidades del mar. Cortejó primero a la nereida Tetis, pero al conocer el Oráculo profetizado por Temis -titánida hija de Gea- en el que se anunciaba que cualquier hijo gestado en las entrañas de la bella nereida llegaría a ser más fuerte y poderoso que su padre, desistió de su empeño, al igual que hizo Zeus, que también la pretendió, y ofrecieron a Tetis en matrimonio al mortal Peleo. Después eligió como esposa a una de las hermanas de Tetis, Anfítrite, que pasaría a ser la reina del mar, y que le daría tres hijos: Tritón, Rodo y Bentecisime.

En el año 399 a.C., los romanos identificaron al dios griego Posidón, con una antigua divinidad itálica de nombre Neptuno, cuya etimología parece derivar del Nethuns etrusco (espíritu de la salubridad de las aguas, manantiales, fuentes...). En un principio, Neptuno aparece como un dios del elemento húmedo, sin una marcada personalidad ni leyendas que le fueran propias, hasta que, asimilado al poderoso Posidón griego, haría suyas todas las aventuras míticas de aquel.

Los romanos celebraban la fiesta de este dios, dueño de las nubes y propiciador de la lluvia, en la época más rigurosa del verano y momento de mayor sequía, el 23 de Julio. Posteriormente se le adoró también como dios de las fuentes. Es por tanto un dios surgido de las tradiciones etruscas y la mitología griega.

Los romanos no conocieron el culto de Anfítrite como esposa de Neptuno y diosa marina. Este culto fue otorgado por ellos a Salacia, divinidad que pasa por ser su paredra y que es una personificación del agua salada o a Venilia, divinidad afín a la anterior que representa el agua que llega a la orilla. Al ser identificado con Posidón, Neptuno adquiere un nuevo rango, sin duda más elevado que el que tenía en su origen, y pasa a formar parte de las divinidades principales de la religión romana oficial, promovida por el Estado. Su iconografía es casi una prolongación, sin retoques, del repertorio helenístico, una fiel continuación de éste.

PROTEO (Πρωτεύς): Proteo es el "Anciano de los Mares", a quien la Odisea hace el encargado de pacer los rebaños de focas y otros animales marinos pertenecientes a Posidón. El "inmortal Proteo Egipcio" vive en la isla de Faros, no lejos de la desembocadura del Nilo. Tiene el don de la profecía, y asimismo posee el poder de metamorfosearse en cualquier forma que desee, ya sea un animal o un elemento, tal como agua o fuego, lo que hace cuando quiere negarse a reponder a todos cuantos a él acuden con preguntas, dadas sus virtudes proféticas. Siguiendo el consejo de la diosa marina Idotea, Menelao fue a consultar al dios:

"Cuando Helios llega en medio del Urano, el veraz Anciano de los mares sale del mar empujado por el soplo de Céfiro y cubierto de una espesa bruma. Ya afuera, se acuesta en las hondas grutas, y a su alrededor, las focas sin pies de la hermosa Halosidne, saliendo también del mar blanquecino, se acuestan juntas, exhalando el

olor acre del mar profundo... Por de pronto, contará y examinará las focas; después, separándolas de cinco en cinco, se acpstarà en medio de ellas, como un pastor entre sus ovejas. Tan pronto como le veas medio dormido, acude a tu fuerza y a tu brío y retenle, aún cuando quiera escapar, haciendo esfuerzos. Tomará apariencia de cuantas cosas hay sobre la tierra (de reptil, de agua, de fuego ardiente); pero tú retenle con firmeza y sujétale más... Habló así y se sumergió en el mar agitado..." (Odisea, IV, 349 y ss.).

SIRENAS (Σειρήνες): Las sirenas son genios marinos que unas veces pasan por ser hijas de la musa Melpómene y del dios-río Aqueloo, y otras de Estérope y Aqueloo, aunque algunas tradiciones las suponen nacidas de la sangre de Aqueloo cuando éste fue herido por Heracles, o bien hijas del dios marino Forcis. Las sirenas se citan por primera vez en la Odisea, donde se citan dos; otras tradiciones citan cuatro: Teles, Redne, Molpe y Telxíope, o tres Pisínoe, Agláope y Telxiepia, llamadas también Parténope, Leucosia y Ligia. El nombre de sirenas deriva, según opiniones, de la palabra púnica **SIR**, que significa canto, o bien del vocablo semítico **SEIREN**, "hembra que fascina con sus cantos"

Se dice que estas crueles criaturas, mitad mujer y mitad pájaro, atraían con la dulzura de sus cantos a los hombres que pasaban cerca de la isla que habitaban (frente a Sorrento, en la Italia meridional), haciéndoles perecer de forma inhumana. La nave de Ulises fue empujada por los vientos hacia aquel funesto paraje, una amplia pradera en la que sólo se veían montones de esqueletos y cadáveres que el sol todavía no había secado, pero el héroe, instruido por Circe, quiso saciar su curiosidad y después de llenar con cera los oídos de sus compañeros, se ató de pies y manos al mástil de su nave, desde donde escuchó la incomparable armonía del cautivador y misterioso canto:

"¡Aproximaos, aproximaos, generoso Odiseo, blasón y gloria de los griegos!. Detened vuestra nave en la orilla para escuchar nuestra voz. Nadie ha pasado jamás por

*estos lugares sin admirar la dulce armonía de nuestros cantos. Continuaréis vuestra ruta después de haber tenido ese placer y tras haber aprendido infinidad de cosas gracias a nosotras, pues conocemos todas las vicisitudes que griegos y troyanos, por voluntad de los dioses, experimentaron junto a las murallas de Troya. Nada de lo que sucede en este vasto universo nos es ocultado"*¹¹.

Ulises sintió un irresistible deseo de ir hacia ellas, pero sus compañeros Perímedes y Euríloco se lo impidieron atándolo todavía más fuerte, y doblando sus esfuerzos con el remo para escapar del terrible peligro. Las sirenas, despechadas por su fracaso, se precipitaron al mar y perecieron ahogadas, o donde "la parte inferior de su cuerpo se convirtió en pez, conservando sólo la cabeza y la parte superior de su anterior figura"¹²

*"A las sirenas, feliz tormento de los navegantes,
dulce muerte y alegría cruel,
de las que nadie se separaba una vez oídas,
se dice que el falaz Ulises las dejó atrás"*
(Marcial, Libro III, 63).

EL origen y la forma de las sirenas han sido objeto de especulación por parte de los mitógrafos desde la Antigüedad. Ovidio dice que antes eran muchachas de aspecto normal, compañeras de Perséfone, y que cuando ésta fue raptada por Hades, pidieron a los dioses que les diesen alas para ir en busca de su compañera (Metamorfosis, Libro V). Otros autores aseguraban que esta transformación era un castigo infligido por Démeter, porque no se habían opuesto al robo de su hija; o que Afrodita les había arrebatado su belleza porque despreciaban los placeres del amor. Pausanias (Libro IX) comenta que las sirenas,

¹¹ El Templo de las Musas. Donde están representadas las más ilustres fábulas de la Antigüedad. Comentadas por Michel de Marolles, Madrid, 1990.

¹² El Templo de las Musas, op. cit. p. 144.

animadas por Hera, pretendieron el honor de cantar mejor que las Musas y osaron desafiarlas en una competición; pero las Musas ganaron, les arrancaron las plumas de las alas y se hicieron unas coronas con ellas.

En especulaciones escatológicas posteriores, las sirenas fueron consideradas como divinidades del más allá, que cantaban a los bienaventurados en las Islas Afortunadas; pasaron a representar las armonías celestiales, y como tales aparecen a menudo en los sarcófagos. Algunos pretenden que la fábula de las sirenas se base en el hecho de que cerca de Capri o Sorrento se oía cierto ruido armonioso, causado por el oleaje del mar al entrecrochar con las rocas, que atraía a los navegantes y les hacía naufragar.

La interpretación más difundida en la Antigüedad, y más tarde, fue, la estoica, según la cual, las sirenas eran consideradas como símbolos de la atracción sexual, la voluptuosidad y el vicio de la carne. Las sirenas fueron, ya en la Antigüedad, el emblema de las prostitutas, idea que fue recogida por San Isidoro y transmitida a la emblemática por Alciato (emblema 115):

"La mujer es cosa que acaba en negro pez, porque la libido trae consigo muchos monstruos"

La música de las sirenas seduce los sentidos y estimula las pasiones, y también las falsas doctrinas o las opiniones infundadas, para las que ya los latinos tuvieron un célebre proverbio: "Tápate los oídos con cera". Asimismo, han sido identificadas con la falsedad de apariencias externas, con la hipocresía, con el mal príncipe, o las voces de los aduladores...

TELQUINES (Τελχιδες): Los Telquines son unos genios marinos originarios Rodas a los que las tradiciones míticas hacen hijos del Mar (Ponto) en su unión con la Tierra. Tomaron parte en la educación de Posidón, junto con Cafira, en la

que desempeñaron el mismo papel que los Curetes y Los Dáctilos en la educación de Zeus.

Se atribuye a los Telquines la invención de algunas artes, especialmente la de haber enseñado a los hombres a esculpir las estatuas de los dioses; asimismo, estos seres eran magos, y poseían la facultad de hacer llover, granizar y nevar. Como otras divinidades marinas poseían asimismo el poder de metamorfosearse y tomar la forma que desearan, pero no gustaban desvelar el secreto de sus poderes. Con anterioridad al diluvio y presintiendo la catástrofe, abandonaron Rodas y se dispersaron por el mundo. Se les atribuye el hecho de haber vuelto estéril la isla de Rodas, al regarla con agua del Estige, el río infernal, con lo que provocaron la ira de los dioses: unas veces se cuenta que Apolo los mató a flechazos, y en otras ocasiones los vemos fulminados y precipitados al fondo del mar por el rayo de Zeus.

Los Telquines eran representados en forma de seres anfibios, mitad marinos y mitad terrestres, con las extremidades inferiores en forma de pez o de serpiente, o bien con los pies palmeados. Su mirada era terrible, y con ella podían causar todo tipo de maleficios, es decir, que tenían facultad para "echar el mal de ojo".

TETIS (Τηθύς): Tetis, o Tethis es una de las hijas habidas de la unión de Urano y Gea, la más joven de las Titánides (Ver Genealogías Míticas, Apéndice II), y por tanto una de las divinidades primordiales de la Teogonía de Hesíodo. Se casó con su hermano Océano, y sus amores dieron como fruto a los más de tres mil ríos que bañan la tierra.

"De Tethis y el Océano nacieron los ríos caudalosos...

También parió Tethis otra gran raza de hijas...

Estas fueron las primeras hijas del Océano y de Tethis, porque hay muchas más. Existen, efectivamente, tres mil Oceánidas de finos tobillos, ilustres

hijas de dioses, que se hallan diseminadas por doquier, y moran en la tierra y en el fondo de los lagos. Y hay otros tantos varones, hijos del Océano, que son los Ríos, de corriente rumorosa, a los que también parió la augusta Tethis. No podría ningún mortal decir los nombres de todos, más los conocen aquellos pueblos que viven en sus riberas..." (Hesíodo, Teogonía, 335, 345, 360-370).

Rea, otra Titánide hermana de Tetis, confió a ésta el cuidado de Hera y su crianza, durante el lapso de tiempo en el que tuvo lugar la lucha entre Zeus y Crono. Como prueba de gratitud por haberla custodiado, Hera consiguió reconciliar a Tetis y Océano, que habían reñido.

Tetis personifica la fecundidad del mar, su aspecto genuinamente femenino; su morada suele situarse más allá del país de las Hespérides, en el extremo Occidente, donde Helios termina su recorrido cada atardecer.

TRITON (Τρίτων): Tritón es un dios marino, análogo a Nereo, Glauco o Forcis. La Teogonía hesiódica hace hijo del matrimonio de Posidón y Anfítrite:

"De Anfítrite y el ruidoso Posidón, que bate la Tierra, nació el grande y fortísimo Tritón, dios terrible, que habita áureo palacio en el fondo del mar, cerca de su madre querida y de su noble padre".

(Teogonía, 934 y ss.).

Tritón "el torrencial..., que elevaba sobre los abismos sus hombros cubiertos de escamas"¹³, es un dios muy poderoso, capaz de vencer por sí sólo a tres gigantes; con el soplo de su encorvada bocina anunciaba la llegada de los soberanos del mar cuyo cortejo encabezaba como heraldo. Los sonidos de su

¹³ Ovidio, Metamorfosis, I.

caracola, los truenos, eran el indicio de la inminente tormenta, el presagio de la tempestad desencadenada por su padre, el gran Posidón.

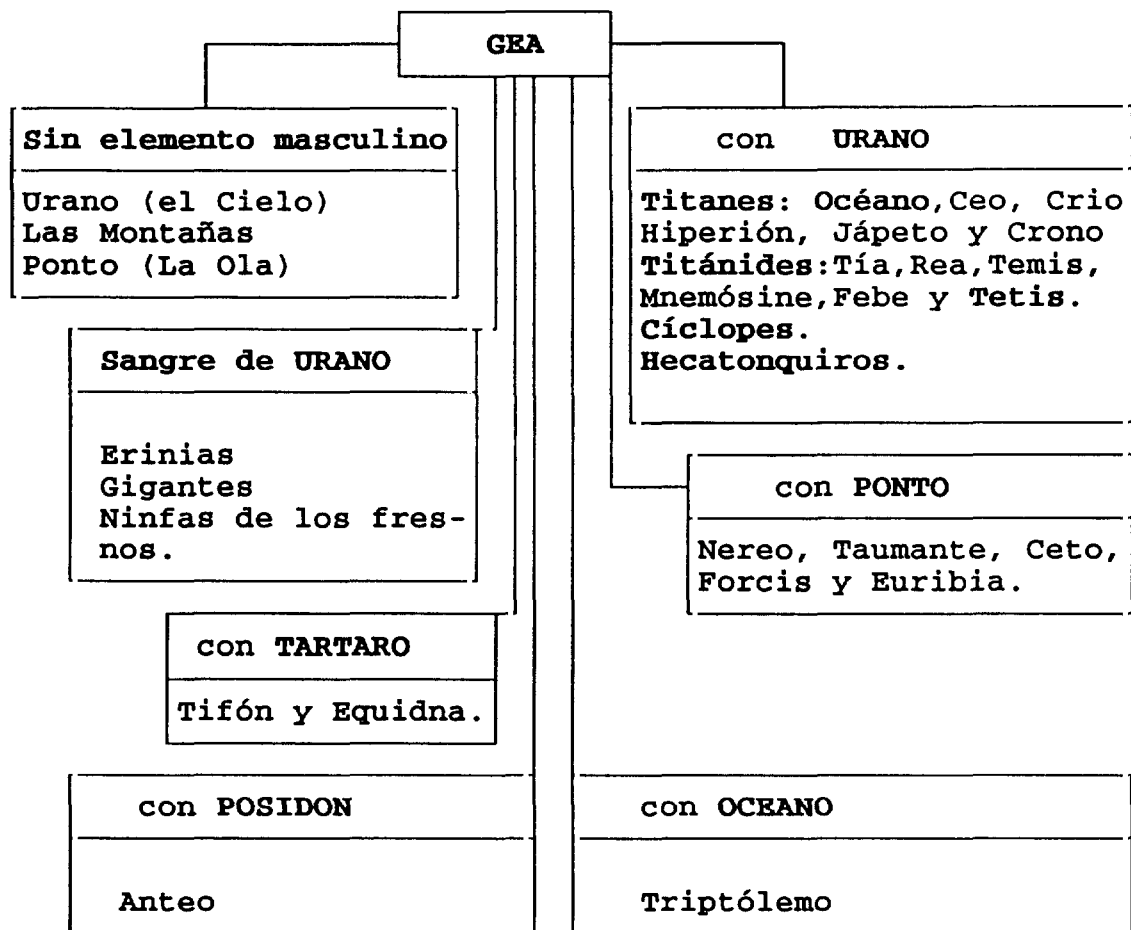
Tritón intervino en la expedición de los Argonautas, y adoptando la figura Eurípilo indicó a los navegantes el itinerario que debían seguir para arribar en el Mediterráneo. Asimismo, su nombre se menciona en una leyenda beocia, de Tanagra, según la cual había acometido a unas seguidoras de Dioniso mientras éstas se bañaban en un lago, por lo que el dios del vino le hizo huir de allí.

Tritón es un ser que tiene forma mixta: cabeza y torso humano y extremidades inferiores convertidas en una o dos poderosas colas de pez que se enroscan sobre sí mismas. A partir del siglo IV a.C., la figura de Tritón se multiplicó, convirtiéndose en un personaje genérico que da nombre a toda una estirpe de seres iguales a él, los TRITONES. Como colectivo, los tritones fueron los comparsas habituales en múltiples y variadas escenas, así como una cómoda cabalgadura para las nereidas, junto a las que aparecen en las representaciones, mostrando tímidos idilios.

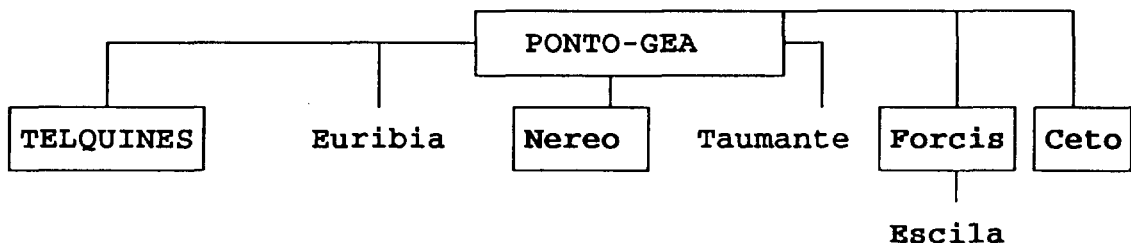
APENDICE II:

PERFIL MITOLOGICO DE LAS DIVINIDADES MARINAS Y DE LAS AGUAS.

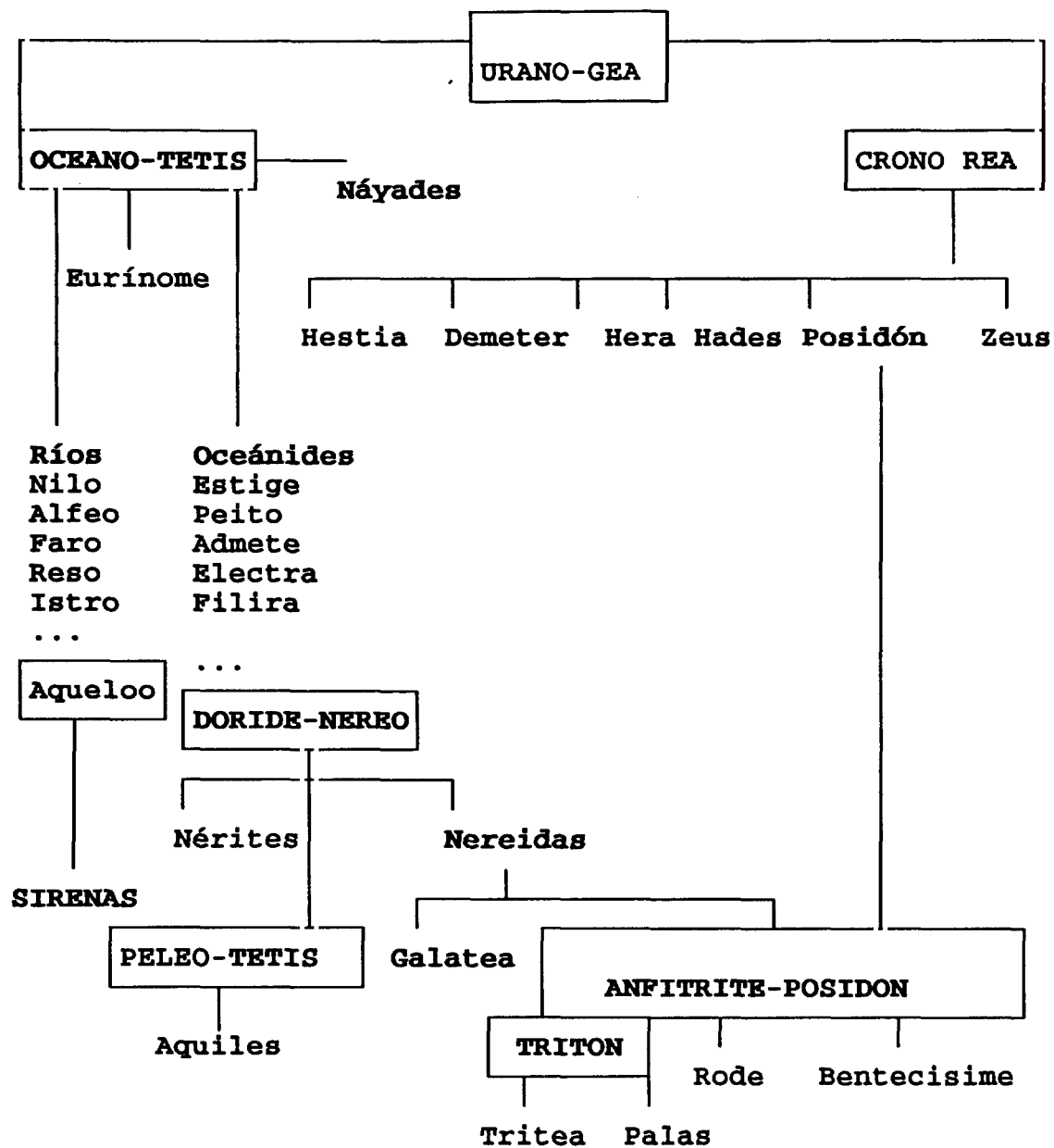
N.1. Descendencia de Gea.



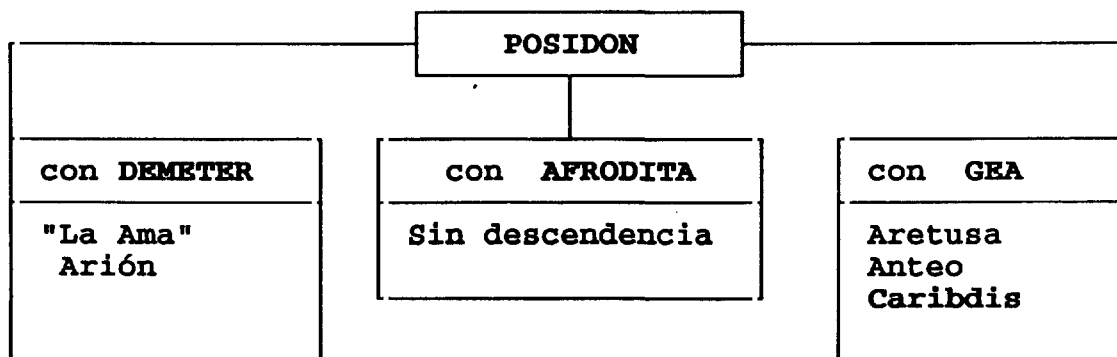
N.2. DESCENDENCIA DE PONTO Y GEA.



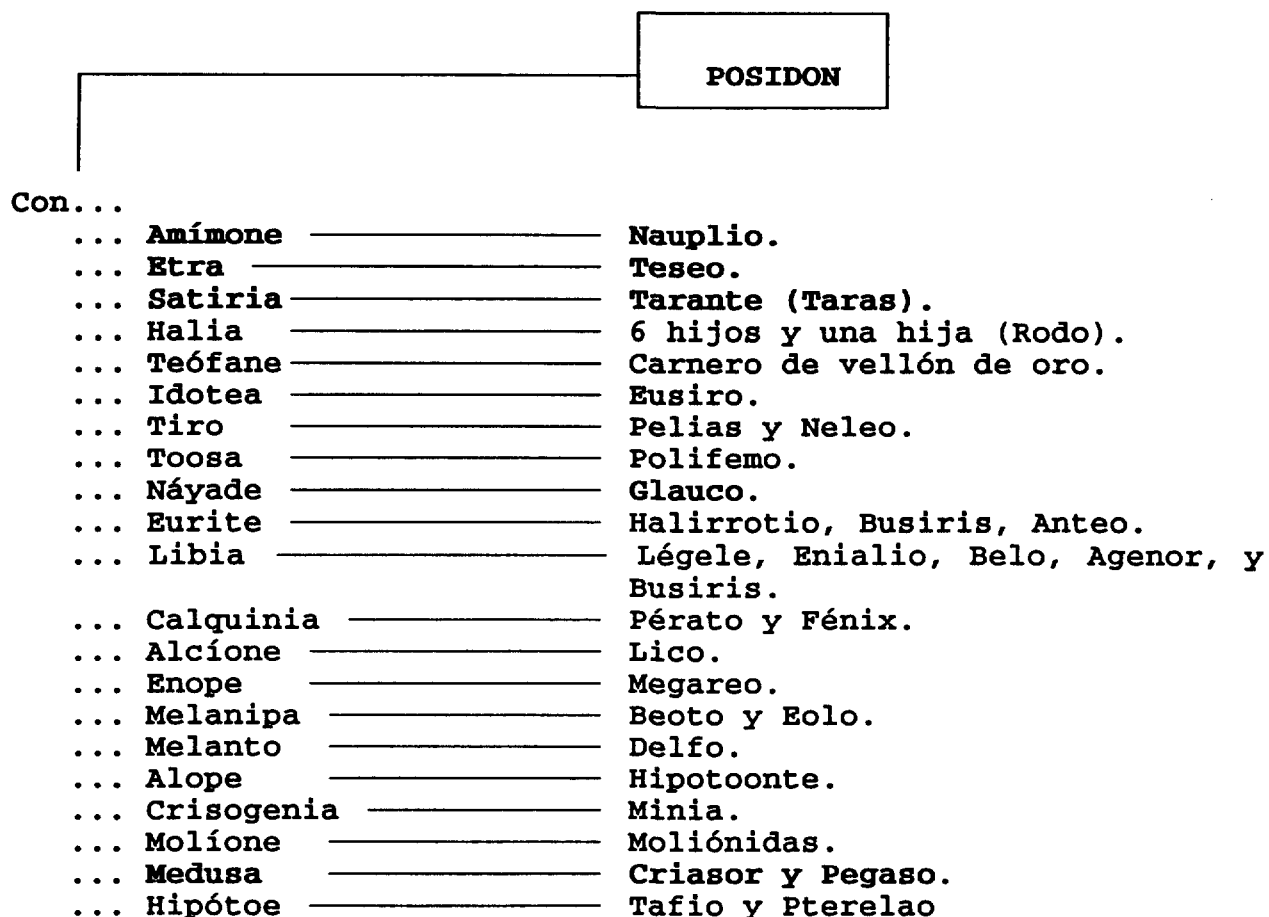
N.3. DESCENDENCIA DE URANO-GEA, OCEANO-TETIS, CRONO-REA, DORIS-NEREO, Y ANFITRITE-POSIDON.



N.4. UNIONES DE POSIDON CON DIOSAS.

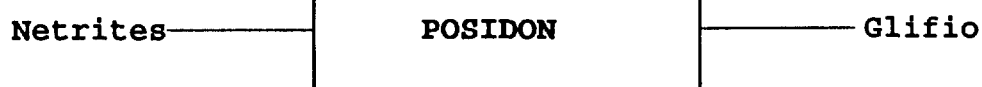


N.5. OTRAS UNIONES HUMANAS Y DIVINAS DE POSIDON.

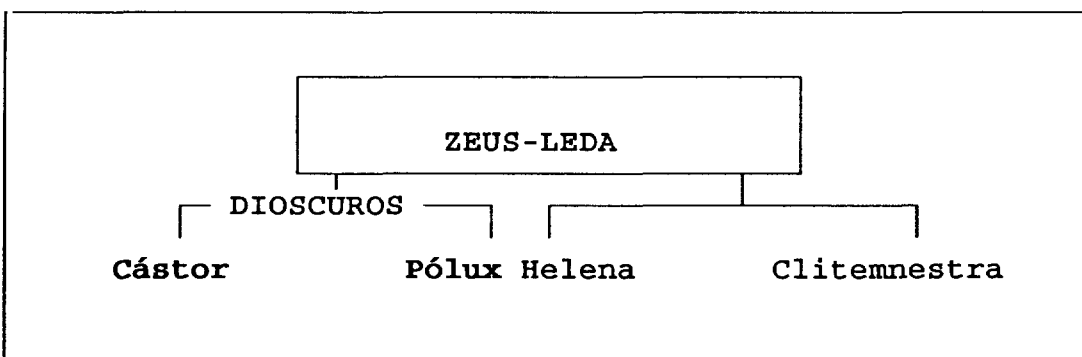
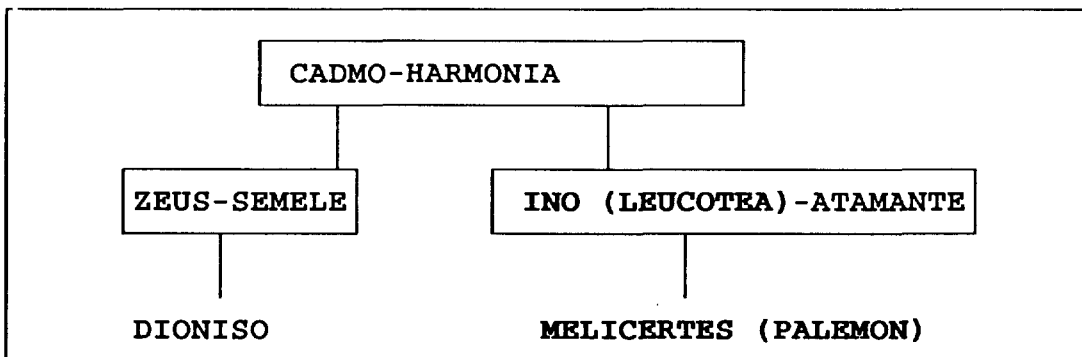
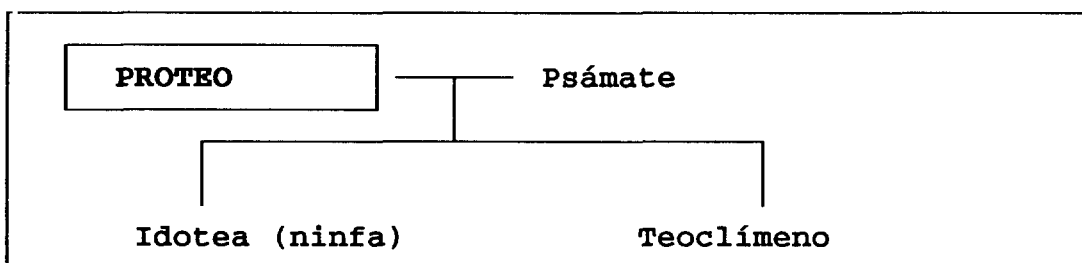
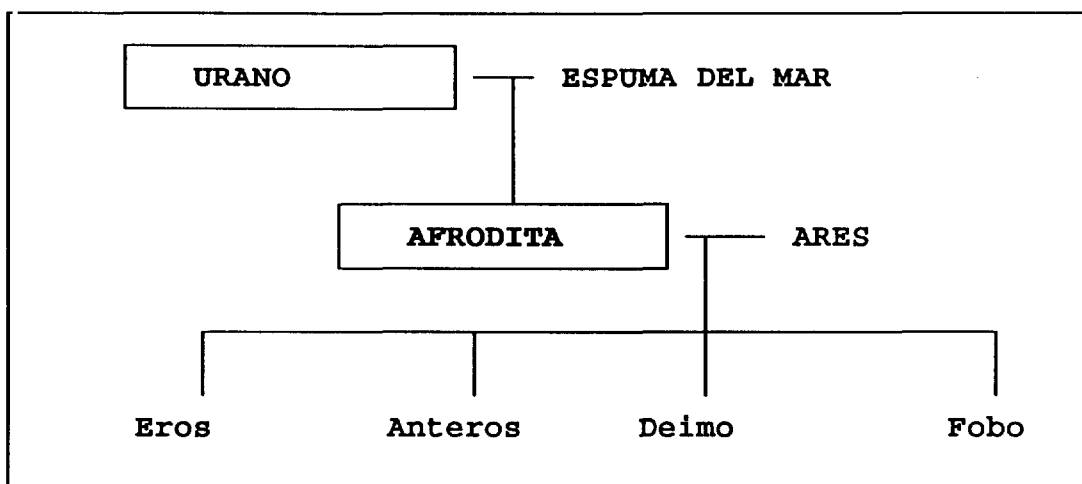


... Peribea	_____	Nausítoo.
... Alistra	_____	Ogigo.
... Euríale	_____	Orión.
... Cleodora	_____	Parnaso.
... Cloris	_____	Periclímeno.
... Alcíone	_____	Hiperes y Antas.
... Larisa	_____	Ptío y Pelasgo.
... Salamina	_____	Cicreo.
... Osa	_____	Sitón.
... Ceróesa	_____	Bizante.
... Aretusa	_____	Abante.
... Libia	_____	Agenor y Belo.
... Pero	_____	Asopo.
... Niso	_____	Belerofonte.
... Cerebia	_____	Dictis y Polidectes.
... Melanto	_____	Delfine.
... Eurípila	_____	Elis.
... Arne	_____	Eolo.
... Europa	_____	Eufemo.
... Quíone	_____	Eumolpo.
... Astipalea	_____	Eurípilo.
... Corcira	_____	Féax.
... Gorgo	_____	Geriones.
... Celeno	_____	Lico, Eurípilo y Tritón.
... Clito	_____	5 parejas de gemelos (Atlante).
... Hele	_____	Peón, Edono y Almope.
... Hifimedia	_____	Alóadas (Oto y Efialtes).
		Pándratis (hija).
... Pitane	_____	Evadne (hija).
.....		Escila (hija).
.....		Poltis.
.....		Sarpedón.
.....		Selino.
.....		Sícelo.
.....		Sileo y Diceo.
.....		Sinis.
.....		Alebión y Dércino.
.....		Fineo.
.....		Augias.
.....		Cerción.
.....		Ergino
.....		Escirón.
.....		Proteo.

N.6 UNIONES DE POSIDON CON HOMBRES.

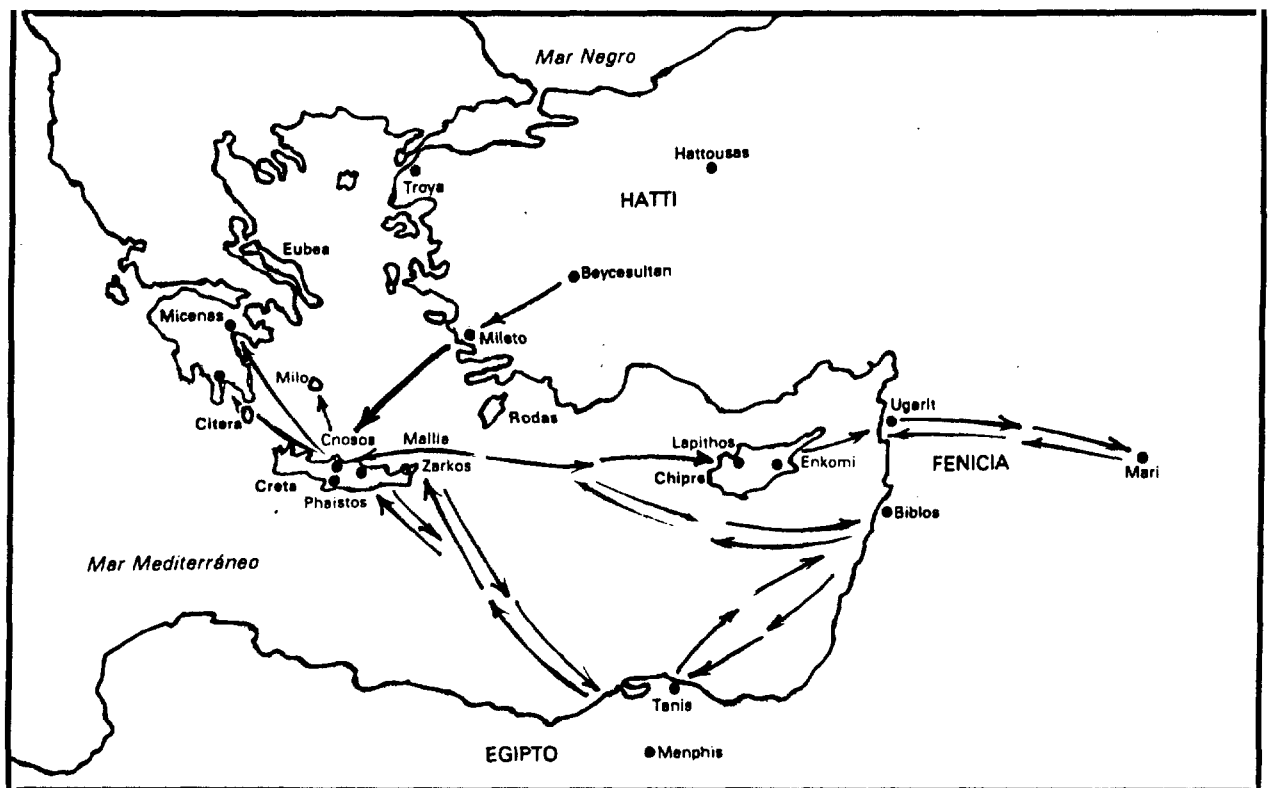


N.7. GENEALOGIA DE OTRAS DIVINIDADES.

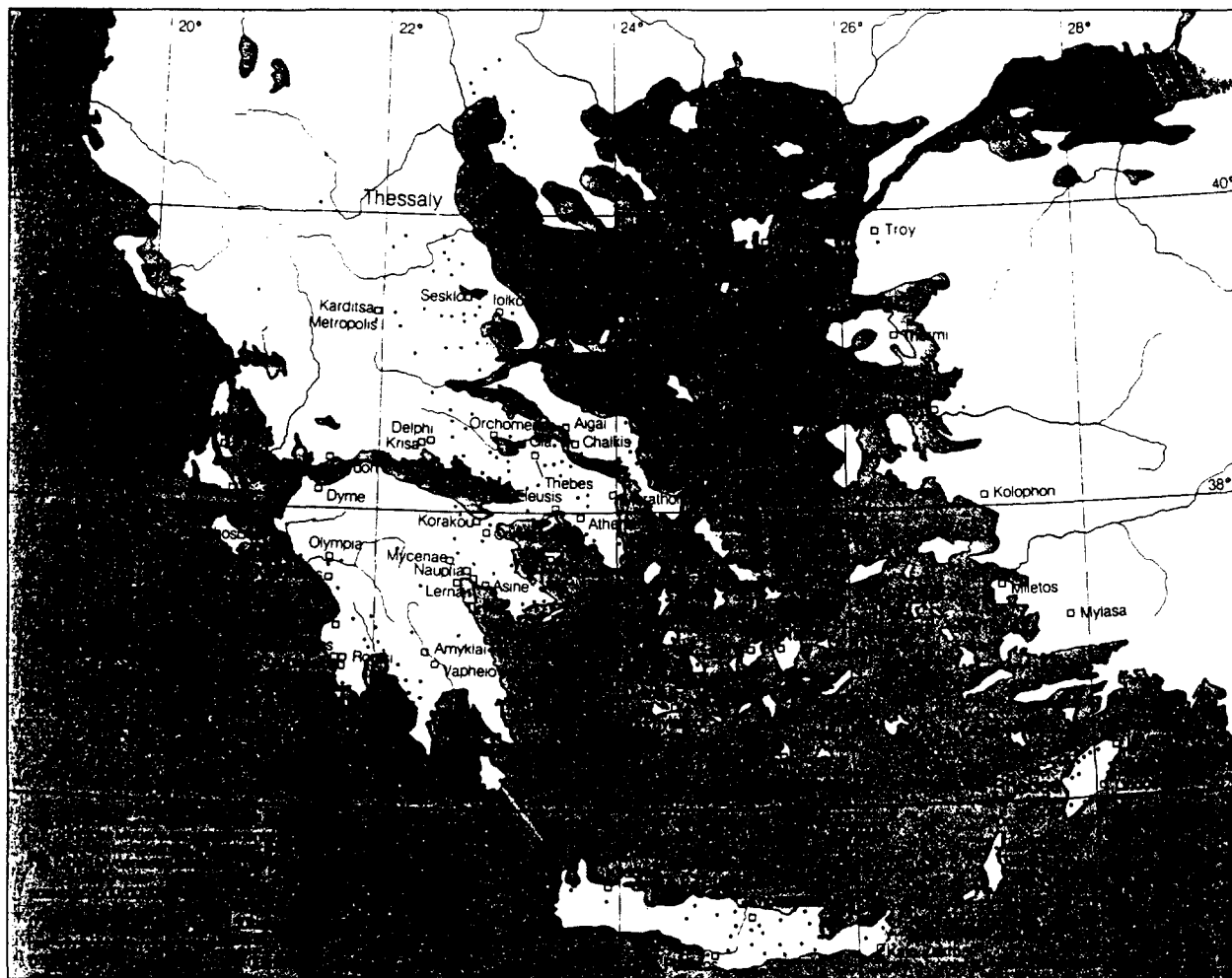


APENDICE III:

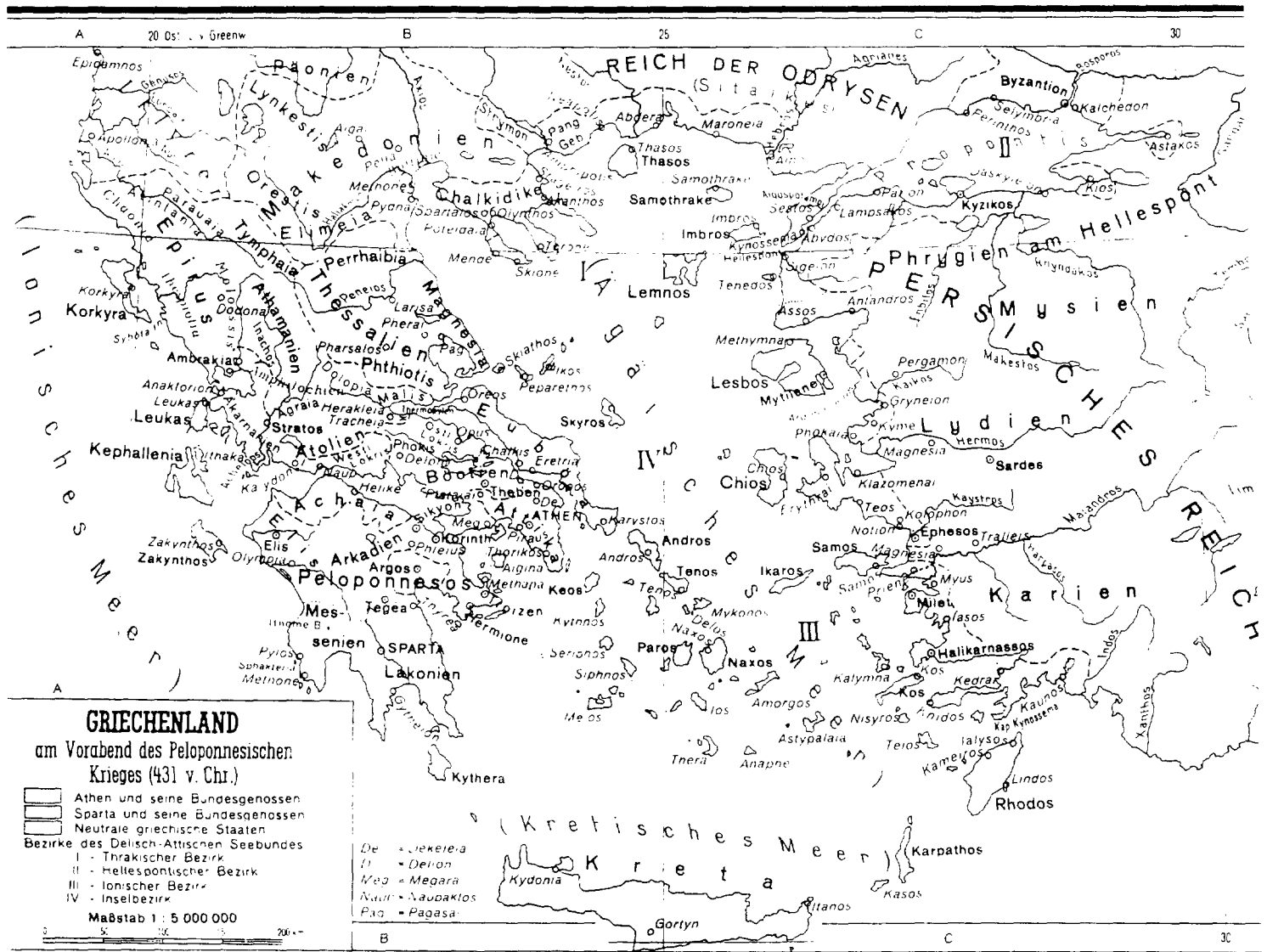
MAPAS DEL MEDITERRANEO.



1. Rutas marítimas minoicas, 2000-1400 a.C.

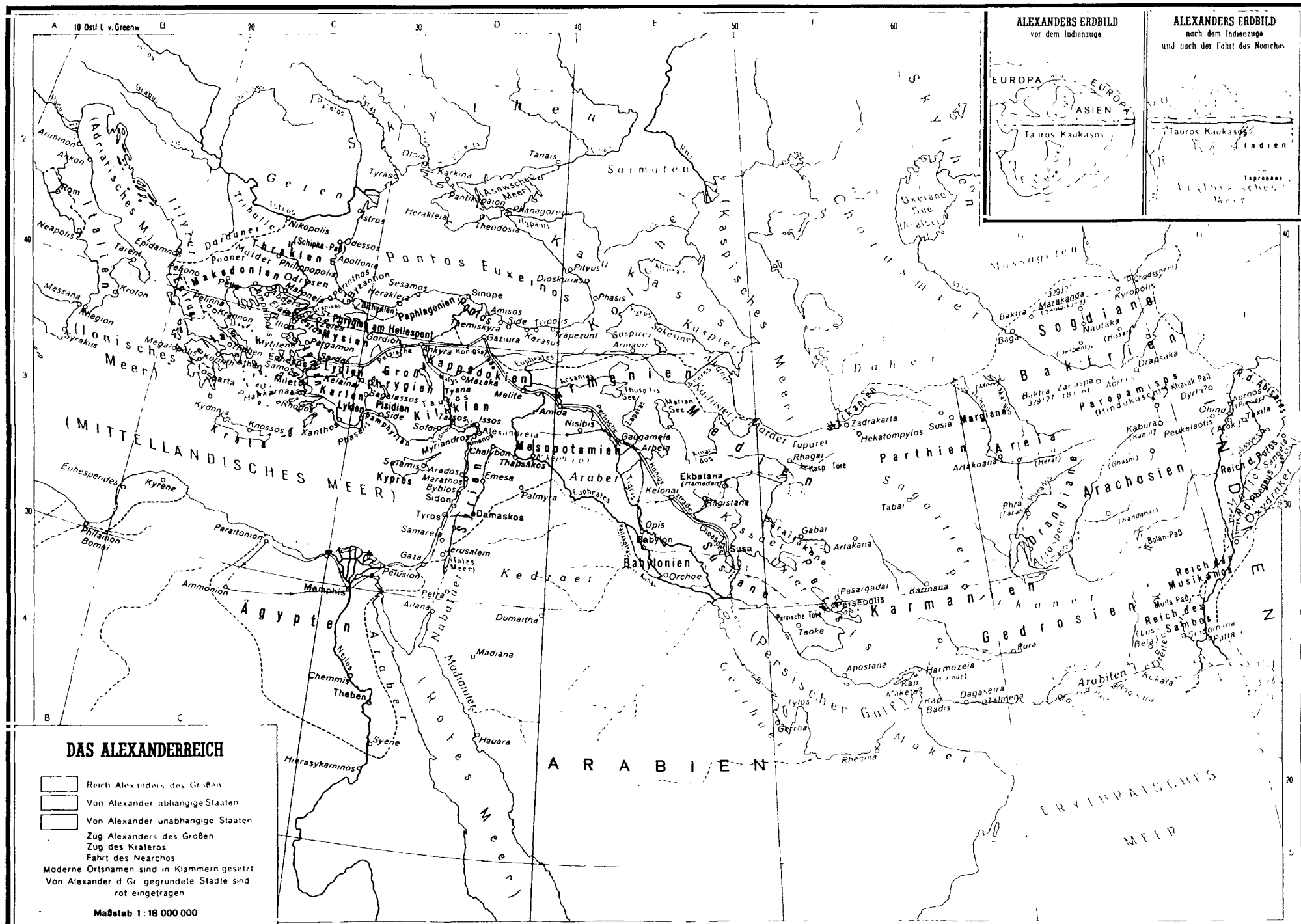


2. Principales establecimientos micénicos (Doro Leví: Atlas of The Greek World).

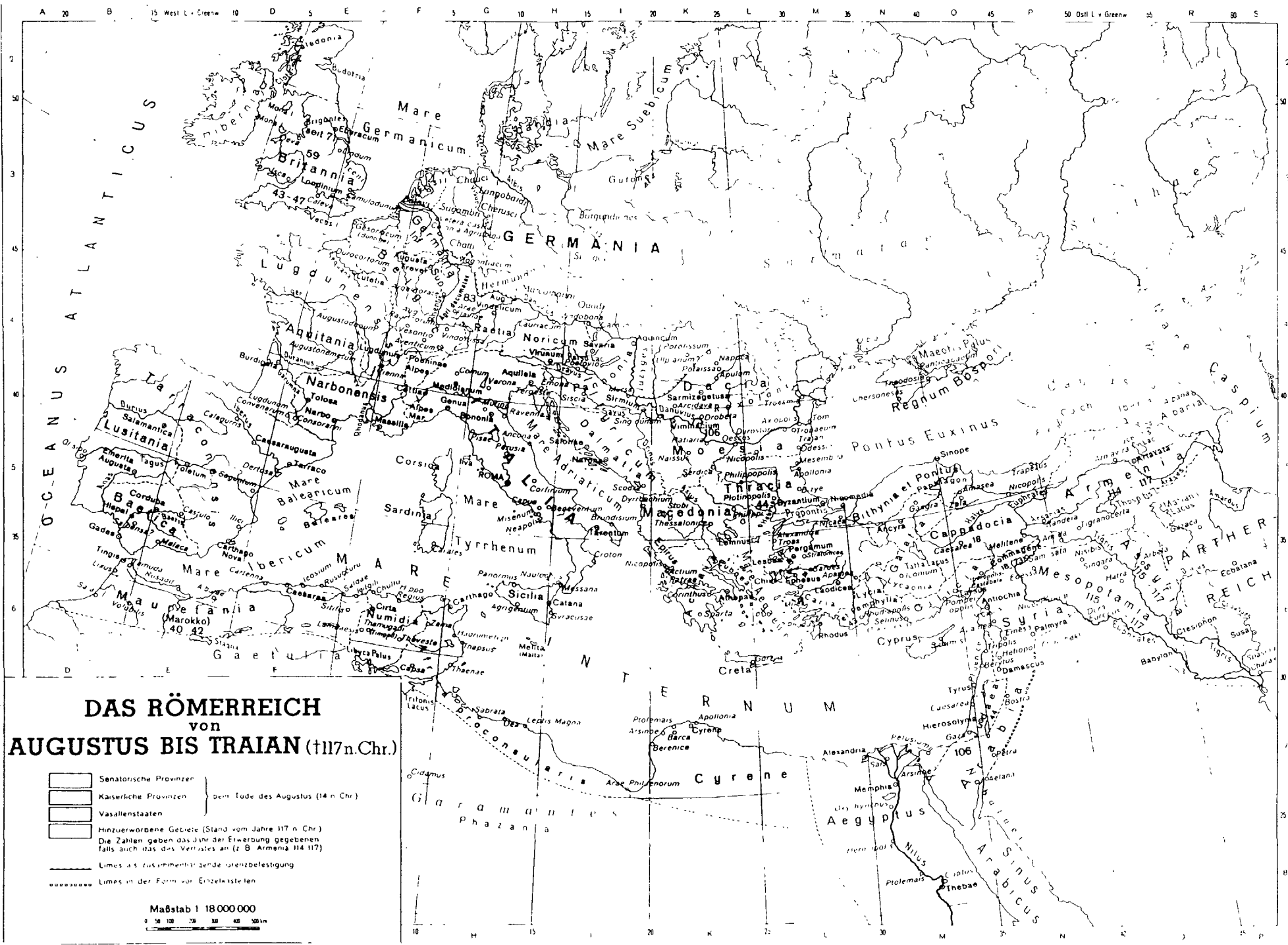


3. Principales establecimientos griegos en el 431 a.C (Grosser Historischer Weltatlas).

4. El Imperio de Alejandro Magno (Grosser Historischer Weltatlas).



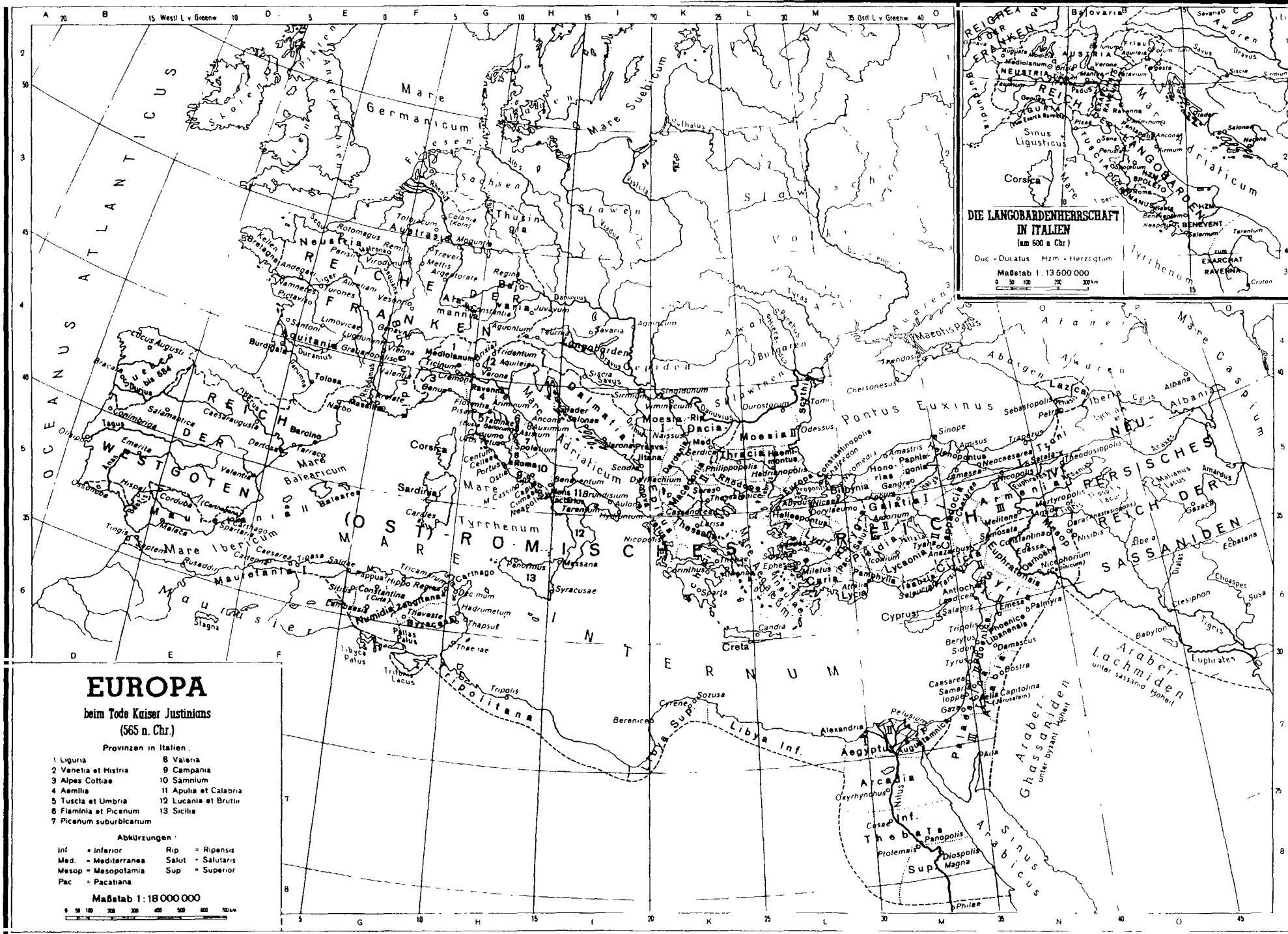
5. El Imperio romano entre Augusto y Trajano (117 d.C.) (Grosser Historischer Weltatlas).

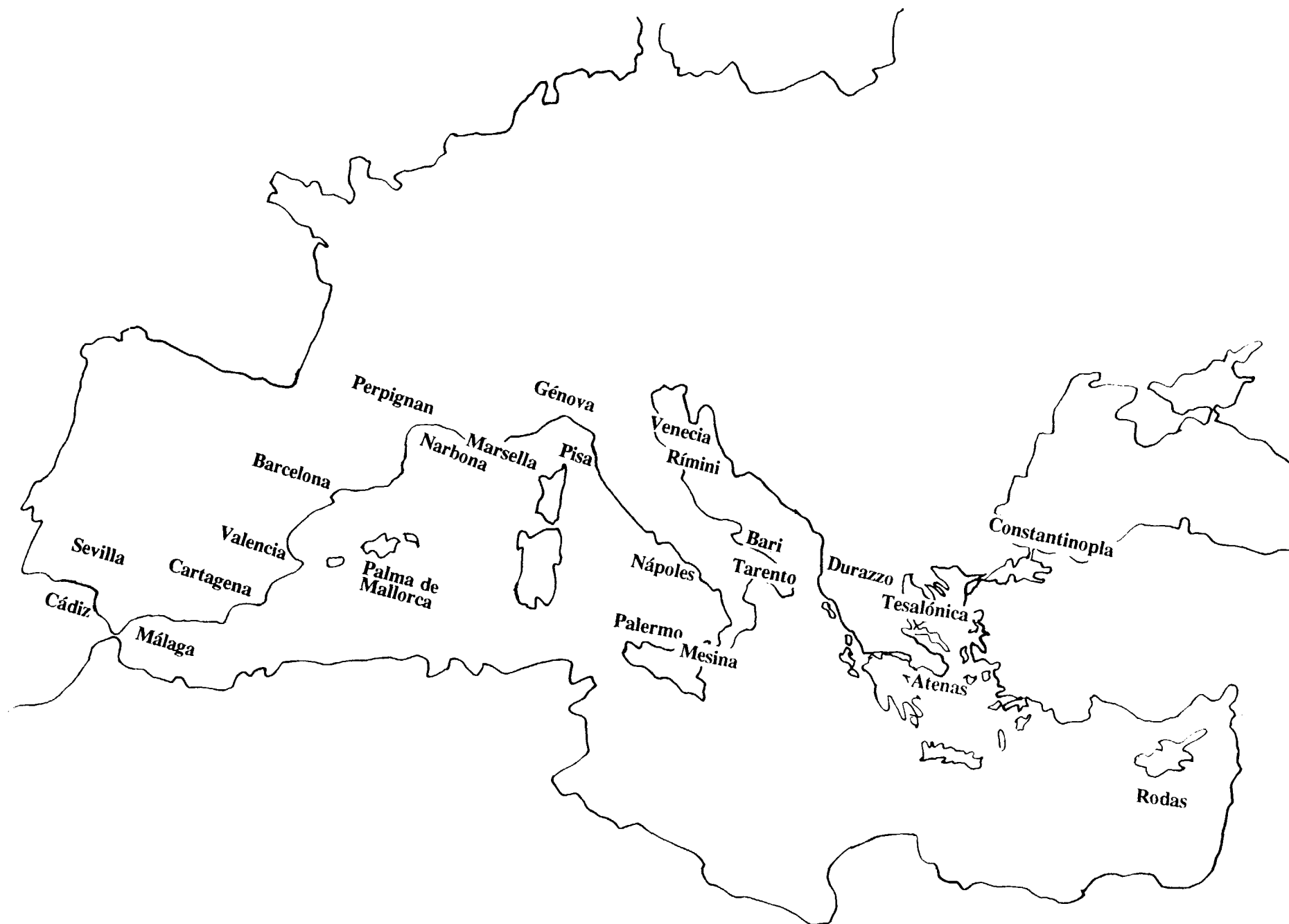


6. El Imperio romano en el siglo III (Grosser Historischer Weltatlas).



7. Europa en tiempos del emperador Justiniano (Grosser Historischer Weltatlas).





8. Principales puertos marítimos y fluviales de Europa entre los siglos XV y XVI.

APENDICE IV: CULTOS DE LA MAR. DEVOCION MARIANA.



Pablo Picasso, Madre e hijo al borde del mar.

*"Mar, aunque soy hijo tuyo,
quiero decirte: ¡Hija mía!
y llamarte, al arrullarte:*

Marecita,

¡Madrecita de mi sangre!".

(Rafael Alberti)

Hombre libre, tú siempre amarás el mar.

(Baudelaire).

1. Introducción.

Desde el Mediterráneo hasta el Mar del Norte, las relaciones que los hombres de mar han mantenido y mantienen con el elemento que constituye su principio de vida y de muerte son muy similares, y las relaciones de culto, amor, odio, veneración y respeto que en ellos ha suscitado, muy parecidas. Su mágico atractivo como elemento nutricio primero, comunicación y poder, más tarde, se percibe en todas las culturas ribereñas, impresionadas por horizontes grises o azules y por las fuerzas dinámicas que rizan o convulsionan su inmensa superficie. Ya en los albores de la Historia, los marinos rindieron cumplido homenaje a la fuerza sobrenatural del mar, a ese mar eterno, adorado y temido por quienes vivieron en sus orillas.

Los peligros del mar y cuantos misterios oculta en su inmensidad su absorbente abismo inspiraron, ya en la Antigüedad, un buen número de supersticiones, mitos, creencias, leyendas y extraordinarios relatos cuya trama profunda se ha mantenido a través de los siglos. Muchas ideas y credos acerca del mar son, como él mismo, imperecederos, y, adornados con diferentes ropajes, han conservado el sabor milenario de sus orígenes.

A las divinidades marinas prehelénicas ¹, siguieron aquellas del panteón religioso elaborado por griegos, romanos o fenicios, y, paralelas a ellas, surgieron, asimismo las sagas mitológicas de las culturas de la Europa Septentrional. Podría pensarse que con el advenimiento del cristianismo todo quedaría olvidado para siempre, pero no fue así. Bajo cualquier credo, el mar seguía siendo

1. Cfr. Capítulo I-1.

hermoso, cambiante, traidor o iracundo, y el marino, un ser minúsculo abandonado al capricho de lo fortuito y sobrenatural.

Jesucristo, la Virgen María y diferentes santos locales, patronos de la marinería y de los navegantes, asumieron el papel de benefactores para los marinos, su única salvaguarda ante los peligros, las tempestades o los naufragios. San Nicolás, San Erasmo, San Telmo, San Antonio de Padua, Santa Ana, San Julián, y otros tantos, figuran en la nómina de los santos protectores de los mareantes, de los "hijos del mar". Sobre todos ellos la figura de la Virgen María fue considerada por los marinos, bajo diversas advocaciones, la estrella, la luz, el faro, la guarda, la guía, la Madre. Madre, con mayúsculas, tal y como lo había sido la divinidad femenina mediterránea de las islas Cícladas y Creta en el II milenio a.C., a la que se honraba, como vimos, en medio de ambiente festivo y devoción sincera, exactamente igual que sucede hoy, transcurridos cuarenta siglos de historia.

De este ancestral culto marino, tal vez los mejores testimonios de la fe sean los exvotos marinos, de muy variadas clases, con los que el hombre solicitaba la ayuda de las divinidades o les agradecía algún favor recibido, alguna salvación milagrosa o cualquier avatar solventado favorablemente de los muchos acaecidos en el mar. El exvoto marino es, por tanto, la mejor prueba de amor y de temor al mar, y, desde el siglo XVI, el símbolo más genuino de la piedad de sus hombres. En palabras del curioso y erudito D. Miguel de Unamuno, los exvotos "son la forma más ingenua de la piedad popular"². En el decir de Gabriel Llompart³ el exvoto "tiene un profundo sabor humano...suele describir el momento importante del episodio de salvación y de gracia recibida por el fiel agradecido"... "El exvoto, un paréntesis probable entre la vida y la muerte... nos

² Cfr. Unamuno, M., Por Tierras de España y Portugal.

³ Llompart, G., Ex-votos marinos, Barcelona, 1974.

lleva a un conocimiento lúcido de la piedad popular con sus altibajos, corazonadas y enormes sin razones".

2. El exvoto mariner o en la Antigüedad.

La práctica del exvoto está atestiguada en la ANTIGÜEDAD tanto por las fuentes escritas como por la Arqueología. Esta práctica específica nos informa sobre fenómenos de índole religiosa en los medios marítimos y denota un hecho que sirvió, en todos los casos, de punto de partida: la mar, para todos los navegantes antiguos era un cordial o implacable enemigo cuyo dorso debía recorrerse sin desafiar su ira para merecer una bonancible travesía. Por esta razón, los lazos que unían el mundo de la navegación y el universo de las fuerzas divinas se hicieron especialmente complejos.

En Egipto, las Cícladas, Creta, Micenas o Chipre ..., modelos de barcos respondían a la creencia de la "navegación mística", esto es, a la idea de que el alma del difunto navegaba hacia los dioses en un barco, fueron muy frecuentes. Es muy probable que estos depósitos llevaran intrínseco un aspecto naval de la vida del muerto: marino o pirata. Estos hallazgos no deben considerarse como exvotos propiamente dichos, pues estaban dedicados a un difunto y no a la divinidad, pero, en cambio, están cercanos a ellos.

Son muchas las prácticas religiosas que los marinos del Mediterráneo Antiguo utilizaron para procurarse la gracia de los dioses; una de las más difundidas fue la de colocar una moneda en el mástil, que si bien no es exactamente una ofrenda, es un testimonio de la creencia de que la moneda actuaría como elemento garante de la buena suerte. Esta costumbre, atestiguada no sólo en el Mediterráneo, sino también en las provincias romanas del Norte, ha llegado hasta nuestros días, y se practica, sobre todo, en Alemania, Inglaterra y Noruega.

Asimismo, también se depositaron monedas votivas en la quilla del barco; en ambos casos, la intención puede ser de dos tipos: conmemorativa (para recuerdo de la fecha de construcción o bote del navío) y propiciatoria, para proteger al navío de tempestades o naufragios, para asegurar una navegación benéfica, para favorecer la buena pesca, etc. El ejercicio de esta práctica pudo tener su origen en la necesidad, ya que se pensaba que los marinos muertos en los naufragios pagarían con ella la tarifa a Caronte, el pasaje de la Estigia, uso comparable al depósito de la moneda en la boca de los muertos, aunque parece más lógico pensar que fuera un acto conmemorativo o propiciatorio, semejante al que se efectuaba en las construcciones terrestres.

De todos los exvotos antiguos, el "grafito", simple incisión sobre la pared de un santuario, es la forma más simple, la menos costosa y, tal vez por ello, la más difundida, presente en innumerables ejemplos de santuarios del mundo griego. El primer "grafito" naval conocido es, quizá, uno procedente del templo megalítico de Hal Tarxien (Malta), del III milenio a.C., en el que se han representado gran variedad de navíos⁴. Sin embargo, de entre todos los "gafitos" antiguos destacan los procedentes de la isla de Delos.

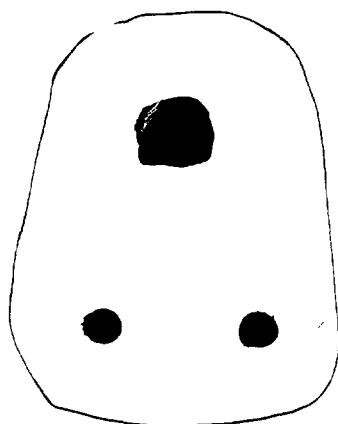
Los muros y las mansiones de Delos poseen, incisiones que representan navíos de los más diversos tipos (de guerra, comercio o pesca, e incluso barcos del Nilo). Todos ellos (contabilizados como 65)⁵ son documentos anónimos, de notable ambigüedad cronológica, cuya motivación pudo haber sido la de honrar a Apolo, protector de la navegación en su "isla-navío", asunto del que trataremos mas adelante.

⁴ Woolner, D., "Graffiti of ships a Tarxien, Malta", en *Antiquity*, 31, 1957, pp.60-67.

⁵ Basch, L., "Graffites naval a Délos", en *Bulletin de Correspondance Hellénique*., Supplement I (Etudes déliennes), pp. 65-75.

Entre ellos, el más interesante para la Historia de las Religiones, es un diseño encontrado por Christian Le Roy en la llamada "Casa de los Estucos". Representa a una embarcación mítica cuya proa es una cabeza de caballo; en su centro, sobre una cabina, se alza un personaje vestido de larga túnica, visto de frente, y con los brazos extendidos al aire (lám. AP.IV,1). Es imposible no ver en ella la imagen de una divinidad femenina, cuya identidad exacta se nos escapa⁶. Su vestido recuerda, curiosamente, a aquel de la Edad del Bronce, anterior en más de doce siglos, al período de este grafito.

Otra forma de exvoto muy extendida, sobre todo en el Mediterráneo Oriental, desde el 2900-2600 a.C., es el áncora de piedra, depositada en los más importantes satuarios de la costa de Siria (Byblos, Ugarit, en especial) y de Chipre, particularmente en el templo de Kition⁷. La práctica pasó, en manos de los marchantes chipriotas a Egipto, como queda atestiguado en el templo de Amón en Karnak (f. AP.IV,1), y en los tiempos micénicos, como señalabamos en su momento.



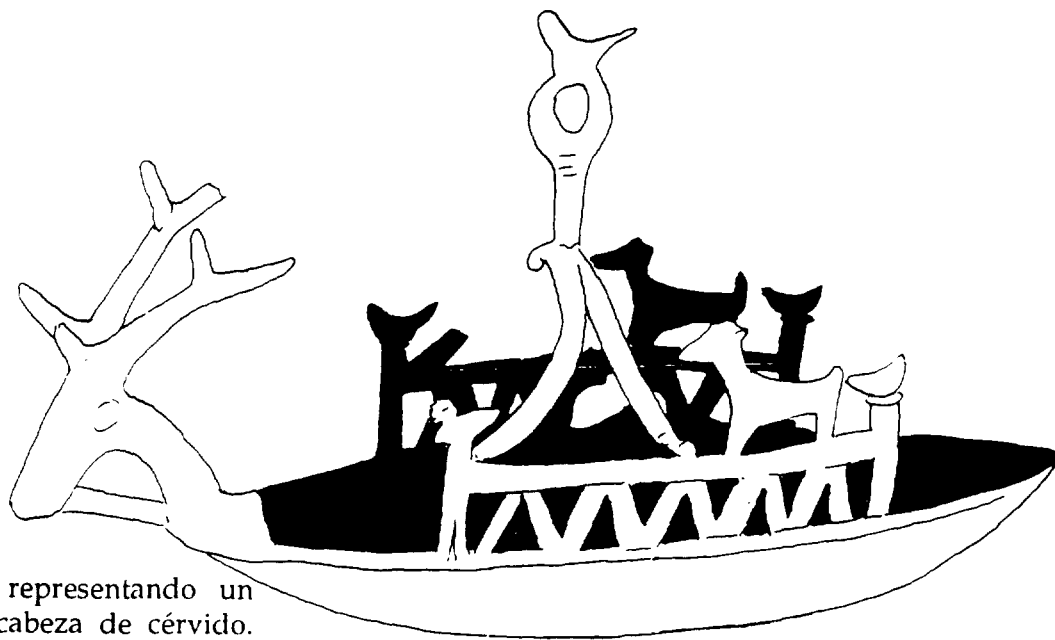
f. Ap.IV,1. Ancora de piedra. Templo de Amón en Karnak (Egipto). Posible procedencia chipriota. Imperio Nuevo.

⁶ Frost, H., "Bronze-Age sstone-anchors from the Eastern Mediterranean", en *The Mariner's Mirror*, 56, 1970, pp.377-394.

⁷ Cfr. lám.I,1,12.

Las fuentes literarias nos han transmitido que las tablas de los barcos y los restos de los naufragios podían consagrarse a las divinidades. Asimismo, son numerosos los modelos de barcos y de navíos depositados en los santuarios que las excavaciones han sacado a la luz. Uno de los barcos galo-romanos de Blessey (Côte -d'Or), realizado en bronce, que fue encontrado en 1763, destaca entre los más bellos ejemplos de este tipo de exvotos por la pureza de sus formas; la popa remata en una cabeza de cisne y la proa en una voluta enrollada hacia el interior, donde quedan restos de la presencia de cinco personajes, de los que sólo ha llegado uno hasta nuestros días (lám. AP.IV,2)

Göttlicher⁸ ha establecido un catálogo de sesenta y tres modelos de navíos en bronce procedentes de Sardaigne y ha observado que la gran mayoría de ellos datan del siglo VIII al siglo VII a.C., pero que el mismo tipo se puede encontrar todavía en el año 500 a.C. Los más detallados muestran una figura de proa en forma de cabeza de cérvido, y sobre los lados, pequeñas figuras de pájaros (f.AP.IV,2). Estos modelos fueron, probablemente, utilizados como lámparas de aceite, dada la presencia constante en ellos de un anillo de suspensión, y su finalidad debió de ser la de iluminar un lugar sagrado.



f. Ap.IV,2. Grafito representando un barco con proa de cabeza de cérvido. Francia. S. VIII-VII a.C.

⁸ Göttlicher, A., *Materialien für ein Corpus der Schiffsmodele im Altertum*, Maguncia, 1979.

El profesor Mollat ha definido una categoría particular de exvoto, refiriéndose a las piezas que conmemoran un gran acontecimiento, y los ha agrupado, debidamente, como exvotos de acción de gracias. En esta "clase" se incluye la famosa "Victoria de Samotracia", obra monumental a la que ya nos hemos referido al hablar del arte griego de época helenística⁹, ofrenda realizada, por una colectividad al santuario de los Cabiros, en Samotracia (lám. AP.IV,3).

Además, la Antigüedad conoció el uso de navíos verdaderos como exvotos. Heródoto reseña que en el siglo VI a.C., los eginetas, aliados a los cretenses, combatieron a la flota samia y que tomaron las proas de los navíos prisioneros para consagrarlas en el templo de Atenea en Egina¹⁰. La misma historia escribe que después de su victoria sobre los persas en Salamina (480), "los griegos extrajeron para los dioses las primicias de sus botines, entre otros tres trirremos fenicios que consagraron uno en el Istmo....otro en Cabo Sunion y el tercero, por Ajax, en la misma Salamina"¹¹. El santuario dedicado a Posidón en el Istmo de Corinto conservó un exvoto muy venerado, el navío Argo, obra de Dédalo, que había servido como instrumento y conquista del Toison de Oro. Una leyenda local cuenta que el Argo obtuvo una victoria en una regata, después de que su dueño, Jasón, le hubiera retirado del mar para consagrarlo a Posidón.

Delos, el lugar donde Leto había dado vida a Apolo y a Artemis, es una isla en "forma de navío" (5 Km. de longitud por 1.3 Km. de anchura), considerada por una antigua leyenda de Píndaro como un pedazo de tierra errante (un navío) hasta que Zeus la estabilizó, definitivamente, para que sirviera de asilo a sus hijos ilegítimos. En Delos los navíos recibieron un culto muy especial. En la segunda mitad del siglo IV a.C. se construyó en esta isla un edificio extremadamente

⁹ Cfr. Capítulo I,IV.3.

¹⁰ Heródoto, III, 59.

¹¹ Heródoto, VIII, 121.

alargado, denominado el "Monumento de los Toros" por las imágenes de los animales que sirven de ornato en sus capiteles, que fue sacado a la luz en sucesivas campañas arqueológicas de la Escuela Francesa de Atenas, a partir de 1872. La parte central del edificio, en forma de cubeta, abrigaba un navío, muy posiblemente un trirreme sagrado, como confirman dos inscripciones de la propia ciudad de Delos.

Muchas divinidades marinas fueron adoradas en Delos; la más antigua de ellas, Brizo, no estaba exenta de afinidades con una diosa cretense de la Edad del Bronce, Britomartis o Díctina. Brizo recibía ofrendas hechas en vasos en forma de barcos, llamados por esa razón "skaphai" (barcos). Más tarde, Posidón, Anfítrite, Glauco, las Nereidas y Apolo recibieron las ofrendas de carácter marítimo. Apolo, en su "isla-navío", era, asimismo, el destinatario de vasos en forma de trirremes, y se le consagraban los ornamentos de la proa, las espuelas, los timones y las anclas. En la época helenística, se sumaría a estas divinidades, como protectora de la navegación, la diosa Isis Pelagia, cuya efigie estuvo presente en infinidad de lámparas votivas.

Una de las piezas más significativas del culto de Isis Pelagia en Delos es un relieve votivo en mármol, procedente del Agora de los Italianos, que se puede fechar en los primeros años del siglo I a.C. (Delos, Museo Arqueológico) (lám.AP.IV,4). La diosa egipcia, helenizada, y asociada con la Astarté fenicia, se yergue en un barco, sosteniendo con sus manos una vela hinchada por el viento, es decir, guiando la embarcación, como Señora de los vientos y del Mar.

Los deseos de "buena navegación", o "Euploiai" en inscripciones fueron asimismo, bastante frecuentes entre las prácticas religiosas de los marinos de la Antigüedad. Desde fines del siglo I d.C., el término "EUPLOIA" adquirió una significación religiosa precisa. "Euploia" era mucho más que un anhelo de buena travesía, y grabar un "euploia" era sinónimo de ofrecer un exvoto en acción de gracias. La inscripción era petición de buen augurio antes de la partida,

protección durante la travesía, y regalo a los poderes sobrenaturales, una vez finalizado el periplo¹². Inscripción muy interesante e insólita es una en la que se cita a Artemis como protectora de las gentes del mar, que reza así: "¡Haz una travesía feliz! He aquí el deseo que dirige a los vivos la tumba del templo de Artemis y de su hermano". En realidad, Artemis no figuraba entre las divinidades marinas, y, sin embargo, la literatura griega clásica le asigna un papel en el feliz desarrollo de una travesía marítima:

*Ifigenia, hija de mi simiente,
debe ser sacrificada a Artemis que habita estos lugares
La travesía se nos garantiza y la derrota de los Troyanos
si la inmolamos y en caso contrario se nos niegan.
(Ifigenia en Aúlida versos 90-94).*

Otra muestra característica de los "Euploia" más sencillos es, por ejemplo, la siguiente: ¡Dichosa navegación al navío Dioniso!, donde la palabra "Dioniso" es, obviamente, el nombre de la embarcación.

3. La religiosidad de los marineros de la Edad Media.

Resulta especialmente difícil reconstruir el panorama de la religiosidad marinera de la EDAD MEDIA, momento en el que tomaron su forma definitiva las tradiciones populares que el cristianismo ha transmitido hasta nuestros días. Con la aparición de los gremios, y entre ellos el de mareantes y pescadores, surgió, en la época medieval, una colectividad humana, en pleno sentido del término, ligada al mar, tal y como todavía la entendemos hoy. Un grupo social cuyo destino, marcado en la cuna de padres a hijos, estaba indisolublemente

¹² Sandberg, N., "Euploia: études, épigraphiques", en Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, VIII, 1954.

apegado al mar, y por tanto, ávido de protección, y necesitado de un profundo apoyo religioso.

Los antiguos mitos relacionados con el mar atravesarían los siglos en las tradiciones orales de las gentes sencillas, que en ningún momento olvidarían sus obligaciones para con la divinidad benefactora. En la imaginarión de las gentes quedarían, por muchos años, divinidades o personificaciones del mar, y en cualquier caso, un profundo sentimiento de grandeza que les impulsaba a las creencias religiosas. Ya nos hemos referido a las intervenciones de Cristo como Creador y Señor de los mares¹³ ; por ello, parece lógico pensar que los primeros cristianos se encomendaran a él, como Señor Omnipotente, en los momentos difíciles, o al iniciar sus travesías por mar, del mismo modo que los mahometanos dirigen sus oraciones a Alá, su Dios supremo¹⁴.

Sin embargo, en el siglo XIII, con el desarrollo del culto mariano, la Virgen, la Madre de Dios, pasaría a ser, también, la Madre de todos los hombres de mar, su estrella, como atestigua la literatura de la época. Fue San Bernardo quien sentó la base de la equivalencia entre María como "Maris Stella", "estrella de este mar de la vida, enojado y expuesto a tantos naufragios y zozobras"¹⁵. Santo Tomás de Villamediana cantó, asimismo, en sus exámetros latinos, a Nuestra Señora, Estrella de la marinería, que fija el rumbo y da el destino desde lo alto. Con reiterada devoción se puede encontrar el signo marinero asociado al culto mariano, incluso en las preces de los habitantes de tierra adentro, los castellanos inundados por la nostalgia del mar, que imploraban protección a la Virgen "por los navegantes de mar y tierra".

¹³ Cfr. lám.II,I,9.

¹⁴ Cfr. Capítulo III-III.

¹⁵ García, F.P., "La Virgen Marinera", en ABC, 11-3-1950.

Le viene, pues, de antiguo, el oficio de marinera a la Virgen María. Gonzalo de Berceo, en sus Milagros de Nuestra Señora, la llama, en repetidas ocasiones "la Virgen gloriosa, Estrella de la Mar" ; el Arcipreste de Hita, en sus "Gozos" la nombra "Estrella de la Mar, Puerto de Folgura". "Buen tiempo, mar tranquilo, dulce puerto" nos presagia en un verso de Pedro de Espinosa, y en el decir del Marqués de Villamediana, "va originando las espumas de piélagos de gracia" ... La Virgen se convirtió en la mediadores entre sus hijos, los hombres, y el Cristo, Señor de los Mares, del mismo modo que en la Antigüedad clásica, Anfítrite, Tetis, Afrodita, Isis, Tanit y otras diosas, fueron las madres de tantos marinos en peligro. Este culto a la divinidad femenina del mar siguió vivo durante siglos, gozando, de más y más veneración. Fray Luis de León, angustiado en el mar de las tribulaciones, clama a la Virgen marinera con palabras de naufrago:

*Virgen, lucero amado,
en un mar tempestuoso claro guía
a cuyo santo rayo calla el viento:
mil ondas, a porfía
hunden en el abismo un desarmado
sueño de vela y remo; que, sin tiento,
el húmedo elemento
corre; la noche carga, el aire truena;
ya por el cielo va, ya al suelo toca;
gime, la rota antena;
socorre, antes que embista en dura roca.*

Son asimismo elocuentes y no menos bellos los versos de Lope de Vega, cuyo ritmo recuerda el movimiento marino, y en los que María aparece como faro y torre de salvación, enemistada con las sirenas, símil que el poeta ha utilizado para designar el peligro:

*Voy en las alas de la mar furiosa,
con roto barco y con mojadas velas,
fluctuando, a morir peligro claro.
Tú contra las sirenas torre hermosa,
y el canto en que disfrazan sus cautelas,
eres del mundo esclarecido faro,
de las nubes amparo.*

*Porque la luz en que el extremo ardía,
esos brazos, María,
la tienen en el Niño y Dios presente,
lumbre de lumbre y luz indeficiente;
lámpara del Profeta
que por Tí interpreta;
farol divino de tu hermosa popa;
tres luces y un farol de capitana,
por quien la gente humana
al templo ofrece la mojada ropa,
y al puerto el paso allana,
siendo para dar cabos,
cruz, playa, esponja, boya, áncora, clavos.*

Entre la Virgen y el mar existe una estrecha relación, que, como hemos visto, se expresa, habitualmente, en la literatura religiosa, mediante alegorías. Presumiblemente, la devoción mariana como Guía, Faro y Estrella de la mar, no se limitó a las composiciones literarias o poéticas, sino que, por el contrario, éstas se apoyaron en los testimonios culturales, que, sin duda, debieron de ser importantes a partir de los siglos XIII y XIV. Tal vez fue entonces cuando comenzaran a crearse pequeñas capillas y santuarios dedicados a María como Madre de los Navegantes, que fueron el origen de las capillas subsistentes hoy, la mayoría de ellas ampliadas y reformadas en los siglos siguientes.

San Nicolás de Bari, como se ha señalado, fue, desde el siglo IX, el protector de los marinos griegos bizantinos, que llevan, todavía hoy, en la cabina del capitán, un icono del santo. Los marineros le ofrecían exvotos en forma de pequeños barquitos, y erigían santuarios en su honor en puertos e islas¹⁶.

El fraile dominico palentino Pedro González (1180-1246), beatificado poco después de su muerte, se convirtió en el patrón de los navegantes mediterráneos

¹⁶ Cfr. Capítulo III-II.

a partir del siglo XVI, recibiendo entonces el nombre de San Telmo¹⁷. Entre sus empresas más célebres destaca la construcción de un puente en Castrillo (Ribadavia) para facilitar el camino de viajeros y comerciantes que necesitaban atravesar el río Miño. Los biógrafos relatan que, concluida la obra, "dio a entender que no la necesitaba para sí; pues hallándose de la otra parte del Miño, tendió la capa sobre las ondas, y con serenidad y firmeza se condujo a la orilla, no sin espanto de cuantos miraban que fueron muchos"¹⁸. El episodio fue, sin duda, el origen de su advocación como patrono de las gentes de mar.

Carmen Manso Porto¹⁹ ha señalado que el origen del nombre de San Telmo deriva, posiblemente, de los nombres de los santos protectores de los marineros antiguos: San Erasmo (mártir en época de Diocleciano), o los Dioscuros (Cástor y Pólux). De hecho, San Erasmo y San Telmo fueron confundidos, frecuentemente, en las representaciones. Y con San Telmo fueron identificados los fenómenos luminosos eléctricos que se manifiestan en los navíos, después del cese de la tormenta, fulgores que en la Antigüedad eran llamados de Cástor y Polux, y que hoy reciben el nombre del santo de Tuy.

Sus numerosas capillas, diseminadas particularmente por las costas gallegas y portuguesas, se encontraban ubicadas, por lo general, en parajes cercanos a las costas, y dan idea de la importancia que su culto había adquirido, propiciado, en buena medida, por los dominicos. La iconografía de San Telmo como protector de los marineros quedó fijada con dos atributos característicos: una vela encendida y la maqueta de un navío en sus manos (lám. AP.IV,5).

¹⁷ Filgueira Valverde, J., San Telmo y la advocación del "Corpo Santo", en *Revista General de Marina*, CXXIV, marzo de 1943, pp.279-333.

¹⁸ Medrano, M.J., *Historia de la provincia de España de la Orden de Predicadores*. Primera parte, tomo II, Madrid, 1727, p. 351.

¹⁹ Manso Porto, C., San Telmo. Predicación devoción y culto por las costas gallegas y portuguesas, en *Guardia Real*. Año IV, n. 30, Abril, 1982.

Estos santos fueron, como María, intercesores y protectores en las situaciones de peligro, y se solicitaba su intervención para obtener buena pesca, vientos favorables y otros ruegos; a ellos se sumaron, con el paso de los siglos otros nombres, tales como San Francisco Javier, Santa Anta, San Francisco de Paula, San Antonio, Santa Catalina de Alejandría, Santa María Magdalena, etc.

En el siglo XIV comenzó a plasmarse plásticamente este fervor popular cristiano. Tal vez la primera muestra pictórica en la que aparece expresa la idea de salvación en el mar es una miniatura francesa, perteneciente al **Breviario de Belleville**, cuyo folio n. 37 muestra a San Pedro en la tempestad (lám. AP.IV,6); el santo eleva sus oraciones al cielo desde una pequeña embarcación movida por la furia de las olas, y su actitud crea, ciertamente, un prototipo pictórico que daría origen a los exvotos populares pintados sobre tabla, a los que nos referiremos más adelante.

San Nicolás de Bari salva a los marineros en una miniatura de las **Belles Heures de Herman de Limborug**, realizada en los primeros años del siglo XV (New York, The Cloisters) (lám.AP.IV,7). La figura del santo emerge del vientre de un monstruo marino y bendice el inestable navío, ya a punto de sucumbir en el mar. El mismo tema aparece en el monumental y conocido políptico de "**Consolat de Mar**", en Perpignan. En la tabla central, la Trinidad, dentro de una mandorla, está rodeada por diversos personajes, que a ella se encomiendan, tal vez los mareantes, mientras que en la predela se puede contemplar un paisaje marítimo en el que un barco, atravesando enormes dificultades en el mar, es salvado por una milagrosa intervención de San Nicolás, que surge de entre las nubes para obrar el milagro (lám.AP.IV,8).

Una de las más célebres composiciones con el tema de San Nicolás salvando a un navío del naufragio, es la que realizó, hacia 1425, Gentile da Fabriano, también para situarla en la predela de un políptico. Como es habitual, el santo emerge en lo alto, desde las nubes para bendecir el navío, y en el agua, dos

imágenes de sirenas -las causantes del peligro-, de iconografía realmente extraordinaria (poseen piernas humanas dotadas de aletas), se debaten por la supervivencia (lám. AP.IV,9).

En el folio 55 v. de las *Horas de Turín*, obra realizada en el siglo XV por Jan van Eyck (Turín, Biblioteca Nacional), una hermosa miniatura en colores sobre pergamino presenta como tema central a San Julián y Santa Marta guiando a los navegantes (f.AP.IV,3). La página, dotada de una elegante y decorativa orla vegetal, muestra un mar de bravío oleaje en el que peligran varias embarcaciones. Santa Marta, en actitud de oración, y San Julián, bendiciendo las aguas, están situados cerca de la proa del barco de la primera de las embarcaciones, y sus figuras se destacan por el haz de rayos luminosos que dimana de sus cabezas.

La famosa tabla de Carpaccio de la Academia de Venecia, que representa la Iglesia de San Antonio en Castello, testimonia que las maquetas de navío eran un exvoto marino frecuente en la península italiana en el siglo XV. En la misma época, están atestiguadas, asimismo, maquetas votivas de barcos en la península ibérica, en Mataró y en Utrera²⁰.

²⁰ Guillén, J., "Exvotos marinos", en *Revista Española de Arte*, Diciembre, 1932, pp. 199-209.



omine dat caritatem uestram deus:
opereose pietatis lampades iulianus
et martha quos unigeniti sui peregrinā
tis in carne noluit esse pastores et hospi



f. Ap. IV, 3. Manuscrito iluminado. Francia,
S. XV. S. Julián y Santa Marta guiando a
los navegantes

4. Manifestaciones de la piedad marinera en la Edad Moderna y Contemporánea.

El SIGLO XVI supuso un verdadero hito en el desarrollo de las relaciones entre los cristianos y el mar, y, por ende, también en las manifestaciones artísticas del fervor y la religiosidad popular. La forma de exvoto más difundida en el Mediterráneo fue, sin duda, desde el siglo XVI hasta nuestros días, la tabla pintada. El origen del depósito de pequeñas tablas pintadas tiene su origen en la Antigüedad: primero fueron los "pinax" cerámicos dedicados por los griegos del siglo VI a.C. en el santuario de Posidón en el istmo de Corinto, y más tarde, ya en época romana, la costumbre se generalizaría, según informan Juvenal (Sátira XII, v.24-29) y Tibulo (Elegia III, v. 28-30), cuando las pequeñas tablas pintadas estuvieron dedicadas a la diosa Isis, patrona de los navegantes de origen oriental. La religión católica recogería y "cristianizaría" estas formas de ofrendas votivas.

El principio de la mayoría de las devociones a la Virgen marinera, sea cual sea su nombre o advocación particular, son, como se ha señalado, medievales. El más antiguo exvoto pintado de la historia de la Europa Occidental en la Edad Media fue uno mallorquín, un exvoto marino que databa de 1323, realizado tras una salvación milagrosa de la Virgen de Montserrat; en el cuadro se veía únicamente a la Virgen con el Niño. Sin embargo, en el siglo XVI, estas advocaciones adquirieron su definitivo sentido y características. En ciertas regiones marítimas mediterráneas, el exvoto está presente desde los primeros años de la devoción como prueba la colección más completa y antigua de exvotos marinos pintados, que procede del Santuario de la Madonna dell'Arco, en Nápoles.

Estas composiciones napolitanas del siglo XVI son pequeñas, y, por lo general, están pintadas sobre madera; representan embarcaciones modestas, provistas de un sólo mástil, con la tradicional piel de cordero -protectora, o apotropaica- en la proa. Por lo general, en todas ellas, la traducción iconográfica

de la tempestad es a la vez "naif" y simbólica: las olas se representan por medio de volutas blancas, que toman la forma de un caracol. Los marinos que están sobre los navíos aparecen con las manos juntas y la mirada dirigida a lo alto, en signo de reconocimiento a la Virgen con el Niño que aparecen, en la mayoría de las representaciones, en extremo superior izquierdo de la tabla, en una guirnalda de nubes blancas. En lo sucesivo, el exvoto, habría de seguir un esquema de representación casi siempre análogo, siendo frecuente colocar el episodio en primer plano, y en lo alto de la pieza una imagen de la Virgen o el santo invocado como abogado del difícil lance. La imagen local que centraba el recuerdo de la familia se solía representar en una orla de nubes blancas.

Alejo Fernández, con *La Virgen de los Mareantes* de los Reales Alcázares de Sevilla es el más elocuente y refinado testimonio artístico de este fervor, de la fe marinera en una Madre de eterna misericordia, bajo cuyo manto cobija a quienes la invocan (lám.AP.IV,10); la obra, aunque de elevada calidad artística, debe ser considerada como un exvoto.

Una curiosa representación pictórica, relacionada con la piedad marinera, y que también escapa de los prototipos habituales que hemos señalado en las líneas precedentes, es una pintura anónima portuguesa del siglo XVI, realizada al óleo sobre tabla (88 x 76 cms), que se conserva hoy en el Museo de la Marina de Lisboa (lám.AP.IV,11). La escena evoca un milagro de San Francisco Javier, quien, en el curso de una travesía hacia China, realizó el milagro de transformar el agua salada del mar en agua dulce, hundiendo sus pies en ella.

San Francisco Javier realizó varios milagros en la mar, y sus plegarias fueron escuchadas por Dios ante el desencadenamiento de las temidas tempestades a las que se tuvo que enfrentar en sus largos viajes; tales empresas

le valieron el apelativo de "Príncipe del Mar"²¹, tal y como aparece en un insólito ejemplar del siglo XVII, que se conserva hoy en el Castillo de Javier (Navarra), en el cual el santo aparece con los atributos de Neptuno (lám.AP.IV,12). Avanza sobre el mar en una concha tirada por caballos marinos que le sirve de carro, empuñando un tridente en su diestra -con cruz y banderola-, y acompañado por un cortejo marino compuesto por un tritón y un erote alado.

Del santuario de la Madonna dell'Arco en Nápoles procede, un exvoto anónimo, realizado en óleo sobre tabla y fechado en los primeros años del siglo XVII, que conserva actualmente el Museo Histórico naval de Venecia (lám.AP.IV,13). La mayor parte del espacio pictórico está ocupado por la representación de una galera, al lado de la cual, un hombre arrodillado sobre un cojín reposa sobre el mar, sosteniendo el sombrero con las manos juntas, y dejando visibles las cadenas que caen sobre su espalda y que le convierten en un prisionero orante. El extremo superior izquierdo está ocupado por la Virgen y el niño, situados dentro de un marco que les separa netamente del resto de la composición.

A principios del siglo XVII, representaciones similares y comparables a las procedentes del santuario dell'Arco de Nápoles fueron frecuentes en las riberas de Liguria, y en Provenza, y, por fin llegaron a las costas catalanas en el siglo XVIII. En la España del siglo XVII la práctica del exvoto marinerero debió de ser bastante frecuente, pero, en cambio, son muy pocos los ejemplares que de esa época han llegado hasta nuestros días. Entre ellos destacan algunos procedentes del Santuario de La Pastoriza (La Coruña), de los que, con frecuencia, Nuestra Señora, la titular del citado santuario, ante la invocación de los ocupantes de los

²¹ Dainville, F., de, "Saint François Xavier patron des gens de mer", en *Archivum Historicum Societatis Jesus*, vol. XXII, 1963, pp. 107-113.

barcos, salvó a éstos del ataque de moros y "herejes"²². Del mismo santuario proceden, igualmente, obras de características similares que fueron ofrendadas en el siglo XVIII.

Al igual que sucede en las representaciones pintadas sobre tabla del Mediterráneo occidental, también el mundo bizantino cuenta con numerosas muestras de iconos en los que la Virgen o los santos son los protectores en las situaciones difíciles de los marinos. Como muestra de ello, señalamos, un icono votivo con representación de un barco en peligro, (Amorgós, Monasterio de Panagia Chozoviotissa) (lám.AP,IV,14). De acuerdo con la inscripción que el icono presenta, la pintura reproduce un suceso real, la tormenta del 9 de Noviembre de 1619, en la que la Virgen y dos santos (San Jorge y San Paraskevi) - situados en la parte alta del cuadro- rescataron a Gennadios, Abad del citado monasterio griego, que ocupa, junto a su tripulación, la zona inferior de la composición.

Un buen número de iconos de este tipo han sobrevivido desde los siglos XVII y XVIII; muchos de ellos se encuentran actualmente en la Colección Stathatos del Museo Bizantino de Atenas, en la Iglesia de Cristo del Castillo de Kimolos, en Plaka y Adamas (Melos), en Paroikia (Faros), y en otros lugares vecinos. Otras tantas tablas pintadas por artistas bizantinos tienen como tema principal a San Nicolás, generalmente rodeado por pequeñas escenas relativas a su vida - entre ellas los milagros del santo en el mar- como acontece, por ejemplo, en una pieza perteneciente al Museo Canellopoulos de Atenas (inv. 117) (lám. AP.IV,15). La iconografía de esta obra tiene su más antiguo precedente en la Iglesia de San Nicolás Orphanos de Tesalónica, del siglo XIV, y su eco posterior será muy notable, como demuestra otro notable icono sobre madera, realizado en el siglo

²² Llompart, G., *Exvotos marímeros*, Barcelona, 1984, p.4.

XVIII por Laskaris Leichoudes, que se conserva en el Museo Benaki de Atenas (lám.AP,IV,16).

El uso de los exvotos pintados se hizo más y más frecuente, en todo el Mediterráneo, como era lógico de esperar, a medida que se incrementaba la navegación, constituyendo, en los siglos XVIII y XIX, una auténtica eclosión, que traspasó las fronteras del siglo XX, y en menor medida, ha llegado a nuestros días. Italia²³, España (láms.AP.IV,17-19) (ff.AP.IV,4 y 5), Francia (lám.AP.IV,20)²⁴, Portugal (lám.AP.IV,21) o Suiza (lám. AP.IV,22) conservan todavía hoy, numerosas tablas pintadas de carácter votivo pertenecientes a los siglos XVIII y XIX.

Detengámonos brevemente en un exvoto pintado ofrecido por el Capitán español Don Carlos Zarzana, en 1749, que se conserva en la actualidad en el Museo Naval de Madrid , y parte de cuya inscripción reproducimos a continuación..."AGUA POR TODAS PARTES U POR LOS FRANGALIES Y TODAS LAS MAS PRINCIPALES DE ELLA CON RIESCO DE NO PODER LO EGAR A PUERTO IINVACANDO A MARIA SANTISIMA LIEGO APUERTO TOCANDO EN EL DE CARTAGENA...". La tabla, con la representación de Nuestra Señora de la Consolación, entre las nubes, recuerda que fueron tres las ocasiones en las que el capitán, caballero de la Orden de San Juan, fue milagrosamente salvado por la Virgen (1740,1743 y 1749). Espontaneidad, dramatismo, ingenuidad, y gran sentido descriptivo son algunas de las características más sobresalientes que pueden desprenderse de la mayoría de estas representaciones, tan sinceras como la piedad que llevó a los hombres a ofrendarlas. Los representantes de la divinidad a quienes rindieron cumplido tributo los navegantes y pescadores mediterráneos, en los exvotos pintados,

²³ Cfr. Ex-voto marine dans le monde, de la antiquite á nos jours,Musée de la Marine, Palais Chaillot, Paris, 1981, pp. 130 y ss.

²⁴ Cfr. Ex-voto marins dans le monde, op. cit., pp. 130 y ss.

fueron, preferentemente, la Virgen, Cristo en el Calvario, San Telmo, San Nicolás, o San Cristóbal. Este último fue venerado en España como santo protector de los viajeros, y, por ende, de las travesías marítimas; Cataluña le rindió especial culto, y elevó en su honor la ermita de su nombre en Villanova y Geltrú (lám.AP. IV,23).

En el siglo XIX se puso en voga una nueva modalidad técnica para la realización de exvotos, el empleo de la acuarela, que se sumó a la ya tradicional pintura sobre tabla; en ocasiones, incluso, la pintura se realizó sobre fondo de vidrio, técnica original que dota al conjunto de una especial luminosidad.

Como ejemplo ilustrativo de los exvotos pintados en nuestro siglo, citamos aquí una acuarela procedente de Campania que se conserva en el Museo Nacional de Arte y Tradiciones Populares de Roma . Cuatro personajes, en primer plano, ocupan una pequeña embarcación ya a punto de sucumbir, cuando ven realizadas sus esperanzas de salvación por la presencia de un vapor que se acerca a ellos; la Virgen con el niño, ocupa, como hacedora del milagro, el margen superior izquierdo del cuadro, situada al mismo nivel que el vapor²⁵.

Si bien es cierto que el exvoto pintado fue el modo más expresivo y más característico de la piedad mediterránea, con él convivieron, no obstante, otras manifestaciones votivas, tales como maquetas o modelos de barcos (láms. AP.IV, 24 y 25), cuya presencia se documenta, en la práctica totalidad de los santuarios costeros del litoral mediterráneo, inscripciones o "graffitos", peces de plata o placas argénteas con representación de navíos (lám.AP.IV,26), estatuillas (lám.AP.IV,27) y otras tantas manifestaciones que son, todavía hoy, un sumario del acto antropológico que constituyen las ofrendas votivas de "los hijos del mar". Todas ellas, como hemos podido comprobar, tienen origen en la Antigüedad, y son, como queda demostrado, sempiternas, como el temor inmortal que suscita el mar.

²⁵ Cfr. Ex-voto marins dans le monde, op. cit. n.238.



f.Ap. IV,4. Exvoto pintado sobre tabla.
España. 1612



f. Ap.IV,5. Exvoto pintado sobre tabla.
España. S. XVIII

5. Mar y religión en la actualidad.

La mayor parte de las localidades costeras del Mediterráneo, y también de otros paisajes marítimos, celebran en nuestros días, con gran pompa, las festividades de las Vírgenes, Cristos o santos marineros, cuya devoción, tan arcana como el mar, mantiene viva el propio pueblo, y en especial, aquellas cofradías de pescadores y navegantes que habían surgido en la Edad Media para defender los intereses de estas comunidades marineras.

La profusión y variedad de estos cultos es tal que su estudio requeriría un profundo y detallado análisis que, en esta ocasión no nos es posible desarrollar, y que esperamos acometer en ulteriores trabajos de investigación, dado el interés que ha suscitado en nosotros el tema. Las presentes líneas pretenden ser, únicamente, un acercamiento a tales costumbres y una llamada de atención sobre unas festividades que son el punto final del desarrollo de las creencias religiosas de los hombres del mar.

Los santuarios marineros, situados en las cimas de cerros y colinas, a lo largo del litoral, fueron, desde antaño, hitos entre las sencillas gentes de las localidades costeras, que se sirvieron de ellos, con frecuencia, para marcar rumbos, distancias o caladeros, y, posiblemente, vislumbrados en situaciones difíciles, eran la mejor expresión de la esperanza de salvación. La mayoría de ellos son pequeñas obras de modestas dimensiones y sencillez arquitectónica (lám.AP.IV,28); pero, algunos son, ciertamente, monumentales, como la Basílica de Santa María del Mar de Barcelona, sita en el barrio de los pescadores, que es bella fábrica del más puro gótico catalán y cuya advocación marinera debe de ser, ciertamente, ancestral; en su altar mayor se venera una imagen de la Virgen Madre -talla de piedra policromada del siglo XIV-, a cuyos pies se contempla una maqueta de navío (lám.AP.IV,24).

La segunda excepción monumental sobre la que queremos llamar la atención es el Templo votivo de Nuestra Señora del mar, alzado en un promontorio de Panjón (Nigrán, provincia de Pontevedra), que fue consagrado en 1936. Antonio Palacios, su arquitecto, dotó al neogótico conjunto de unas atrevidas soluciones en los abovedamientos de las cubiertas, creando un recinto ciertamente grandioso (lám.AP.IV,29).

La Virgen fue y sigue siendo hoy, la principal destinataria de festejos y ofrendas por parte de los marinos. Sus advocaciones, tanto en el Mediterráneo como en otros mares, son múltiples. España, con sus 4500 kilómetros de costas es un elocuente testimonio de ello, y cuenta con un extraordinario desarrollo estos cultos marineros. Una de las advocaciones marianas más arraigadas es la de la Virgen del Carmen, cuyo culto comenzó mucho antes de que los pescadores la proclamaran su patrona, en los primeros siglos del cristianismo²⁶ y, más tarde, la orden carmelita tomó el nombre de esta antigua devoción. El nombre de "Carmen", traído de Roma, evoca el canto del mar, su continuo rumor; la melodía santa que se opone al canto cruel de las sirenas, y que nos hace pensar en "Carmenta", la profetisa romana que acogió en su templo a la Mater Matuta (Leucotea en el mundo griego), protectora de los navegantes, madre y diosa de la primera luz de la mañana.

La iconografía de la Virgen del Carmen es siempre la de una Madre, con su Hijo en brazos, y su atributo más característico es el escapulario milagrero, símbolo del ancla y del timón, escudo y asidero, que muchos hombres del mar llevan colgado en el pecho. San Simón Stock haciendo eco de la literatura anterior, la llama, "Estrella de la Mar". El marqués de la Victoria trajo de Italia la devoción a la Virgen del Carmelo, que después se arraigó profundamente en la marina de nuestro país, sobre todo a partir de 1768, fecha en la que se trasladó de Cádiz a San Fernando la capital del departamento de marina, pues en la Isla de León -

²⁶ La advocación comenzó, seguramente, cuando unos ermitaños devotos de la Virgen, que vivían en el Monte Carmelo (Palestina), edificaron una capilla en su honor.

San Fernando la capital del departamento de marina, pues en la Isla de León - como entonces se llamaba a San Fernando- había una hospedería y un convento de Padres Carmelitas que estaban muy unidos a los marinos.

La Virgen del Carmen fue patrona de expediciones de guerra, como por ejemplo las de Argel; desde entonces, se fue extendiendo más y más la devoción carmelitana en la armada, hasta que el 1 de Abril de 1901, siendo ministro de marina de la reina Cristina el duque de Veragua, se expresó en un escrito dirigido al presidente de la Armada que la Virgen del Carmen fuera declarada Patrona de la Marina de Guerra, ya que "lo era de hecho de todos los navegantes". El 16 de Julio de ese mismo año se convertiría en Patrona de la Armada, y, de rebote, pasó a ser, asimismo, la Titular oficial de la Marina de Comercio y Pesca.

Con tal nombre, la Capitana de los Mares necesitaba tener su propio canto, y por ello los marinos entonan en su honor, desde 1942, un himno compuesto por el Maestro Oudrid, perteneciente a la Zarzuela "El molinero de Subiza", que reza así:

*Salve, estrella de los mares,
de los mares, Iris de eterna ventura.*

*Salve, Fénix de hermosura,
Madre del Divino amor.*

*De tu pueblo a los pesares,
tu clemencia dé consuelo;
fervoroso llegue al Cielo
y hasta Ti nuestro clamor.*

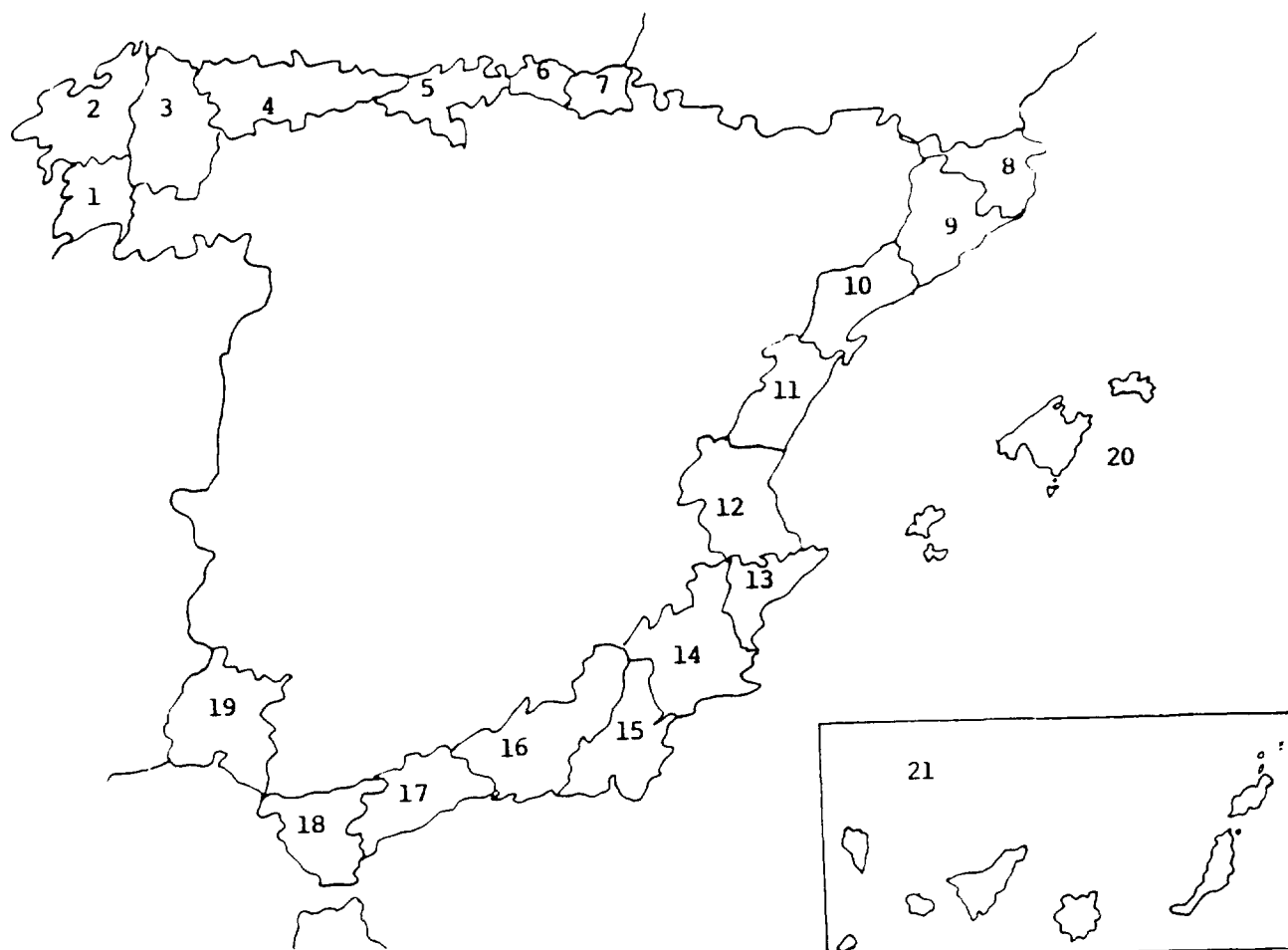
*Salve, Estrella de los mares,
Salve, Estrella de los mares.*

*Sí, fervoroso llegue al Cielo
y hasta Ti nuestro clamor.*

*Salve, Estrella de los mares.
Estrella de los mares, Salve.*

Un breve recorrido por las costas españolas pone luz ante la evidencia del culto a la Virgen del Carmen en nuestra geografía, donde, la mayor parte de las poblaciones costeras, de los tres mares, conmemoran la fiesta de su Patrona el día 16 de Julio, con procesiones marítimas y otros solemnes festejos. Acudir a una celebración de este tipo es una vivencia extraordinaria: en todos estos lugares las gentes, ya preparadas desde días atrás, se levantan pronto, se visten con el traje marinero (y la medalla o el escapulario al cuello), y acuden alegres al puerto para salir al mar con sus barcas engalanadas, capitaneados por la Virgen, cuya imagen ocupa la primera embarcación. Todo es algarabía y expectación, curiosidad,... devoción. Mientras la coloreada y heterogenea procesión se dirige triunfante hacia alta mar, suenan a coro las ruidosas "sirenas" del puerto, se lanzan cohetes multicolores al cielo o se tiran rosas al mar para recordar a aquellos que perdieron en él sus vidas... El ambiente festivo dura todo el día, e incluso, durante las jornadas siguientes, los marineros permanecen con sus barcos anclados en el puerto, celebrando largamente sus días de diversión.



f. Ap.IV,6. Mapa con las principales localidades españolas donde se celebran, con gran solemnidad, procesiones marítimas en honor de Nuestra Sra. del Carmen

1. PONTEVEDRA

El Grove
Villagarcía de Arosa
Marín

Hontoria
Quintana
Lastres
Ribadesella

Llansá

9. BARCELONA

Casteldefells
Premiá de Mar
Lloret de Mar

2. LA CORUÑA

Sta. Eugenia de Ribeira
Muros
Corcubión
Finisterre
Mugía
Camariñas
Lage
M a l p i c a d e
Bergantiños
Coruña
Ares
Cedeira
Cariño

5. CANTABRIA.

San Vicente de la
Barquera.
Laredo
Noja
Salobreña
Santoña

10. TARRAGONA

Tarragona
Perelló
L'Ampolla
Cambrils
S. Carlos de la Rápita
Calafell

3. LUGO.

Foz

6. VIZCAYA.

Santurce
Amorevieta
Plencia

11. CASTELLON

Vinaroz
Benicarló
Peñíscola
Puerto de Burriana

4. ASTURIAS

Tapia de Casariego
Luarca
Cudillero
Luanco
Tazones
Illano

7. GUIPUZCOA

Pasajes de S. Pedro

8. GERONA

S. Feliú de Guíxols
Olot
Palamós

12. VALENCIA

El Grao
Gandía
Valencia
El Perelló
La Eliana
Perellonet

13. ALICANTE

Alicante
Calpe
Torrevieja
Santa Pola
Altea
Villajoyosa

14. MURCIA

S. Pedro del Pinatar
Santiago de la Ribera
Cabo de Palos
Los Nietos
Murcia
Cartagena
Aguilas

15. ALMERIA

Almería
El Ejido
Aguadulce
Benecio
Feunte Victoria
Roquetas de Mar
Garrucha
Adra

16. GRANADA

Torrenueva (Motril)
Salobreña
Almuñécar

17. MALAGA

Nerja
Rincón de la Victoria
Málaga
Benalmádena
Fuengirola
Campos del Puerto
Estepona

18. CADIZ

Barbate de Franco
Cádiz
Chipiona
San Fernando
Puerto de Santa María
Sanlúcar de Barrameda
Conil de la Frontera
Puerto Real
Grazalema

19. HUELVA

Huelva
Paterna
Isla Cristina
Lepe
Punta Umbría
Ayamonte
S. Juan del Puerto
Tharsis
El Rompido

20. BALEARES

Mallorca:
Puerto de Andratx
Felanich
Puerto de Sóller

Santanyí
Menorca:
Ciudadela

21. CANARIAS

Gran Canaria:
Aruacas

Tenerife:
Santiago del Teide
Santa Cruz
Puerto de la Cruz

Lanzarote:
Puerto del Carmen

Fuerteventura:
Puerto del Rosario

Gomera:
Valle Gran Rey

En muchos de estos lugares, especialmente en Andalucía, se recita, con los ojos bañados por las lágrimas, el bello triduo de Sonetos en honor de la Virgen del Carmen ("Triduo del Alba"), escritos por Rafael Alberti, un auténtico "Marinero en Tierra":

DIA DE CORONACION

*Sobre el mar que le da su brazo al río
de mi país, te nombran capitana
de los mares, la voz de la mañana
y la sirena de mi navío.*

*Los faros verdes pasan su diana
por el quieto arenal del playerío.
Del fondo del mar, el vocerío
sube, en tu honor, -tin, tán- de una campana.*

*¡Campanita de iglesia submarina,
quién te tañera y bajo ti ayudara
una misa a la Virgen del Carmelo,*

*ya generala y sol de la marina!...
-La cúpula del mar, como tiara;
y como nimbo la ilusión del cielo-*

APENDICES

DIA DE AMOR Y BONANZA

*Que eres loba de mar y remadora,
Virgen del Carmen, y patrona mía,
escrito está en la frente de la aurora,
cuyo manto es el mar de mi bahía.*

*Que eres mi timonel, que eres la guía
de mi oculta sirena cantadora,
escrito está en la frente de la prora
de mi navío, al sol del mediodía.*

*Que tú me salvarás, ¡oh marinera
Virgen del Carmen!, cuando la escollera
parta la frente en dos de mi navío,*

*loba de espuma azul en los altares,
con agua amarga y dulce de los mares
escrito está en el fiero pecho mío.*

DIA DE TRIBULACION

*¡Oh Virgen remadora, ya clarea
al alba luz sobre el llanto de los mares!
Contra mis casi hundidos tamajares,
arremete el mastín de la marea.*

*Mi barca, sin timón, caracolea
sobre el tumulto gris de los azares.
Deje tu pie, descalzo, sus altares,
y la mar negra verde pronto sea.*

*Toquen mis manos el cuadrado anzuelo
-tu escapulario-, Virgen del Carmelo,
y hazme delfín, Señora, tú que puedes...*

*Sobre mis hombros te llevaré a nado
a las más hondas grutas del pescado,
donde nunca jamás llegan las redes.*

Otras Vírgenes marineras tienen su altar y su barca en diversos puntos costeros de nuestra geografía, como vestigios de antiguas tradiciones locales. Entre ellas destacan la Virgen de la Misericordia²⁷, la Virgen de la Luz²⁸, la Virgen de Montserrat²⁹, Nuestra Señora del Coral³⁰, la Virgen de la Guía (lám.AP.IV,30)³¹, la Virgen de la Barca (lám.AP.IV,31)³², Nuestra Señora de la

²⁷ La Virgen de la Misericordia, como patrona de marineros, tiene lugar de honor en algunas localidades costeras del Mediterráneo, como por ejemplo en Canet (Barcelona). Señalabamos en líneas precedentes como la "Virgen de los Mareantes" de Alejo Fernández, adoptó la iconografía de la Virgen de la Misericordia, acogiendo bajo su manto a los fieles devotos que solicitaban su protección.

²⁸ La Virgen de la Luz es la Patrona de Tarifa desde hace seis siglos. Su imagen fue encontrada en el lugar donde se libró la batalla del Salado, y, desde antiguo, es mecida por las olas en la procesión marítima que en su honor se celebra.

²⁹ La Virgen de Montserrat, desde su elevado promontorio barcelonés, recibe los exvotos y las ofrendas de viajeros y navegantes, que sienten por ella una especial veneración, al igual que sucede en varios puntos de las Islas Baleares.

³⁰ Juan Sebastián Elcano, al regreso de su circunnavegación, se postró en Sevilla ante la imagen de Nuestra Señora del Coral, y la rindió velas y remos, tradición que todavía hoy sigue vigente.

³¹ Nuestra Señora de la Guía es también advocación antigua, bajo la cual, algunas ciudades del norte de España, como por ejemplo, Ribadesella o LLanes (Asturias), rinden homenaje a una diosa marinera, cuya elevada ermita -el faro- era la esperanza de salvación y el anuncio de la llegada al hogar. La ermita de la Virgen de la Guía de Ribadesella, de los últimos años del siglo XVI, atesora hoy un número considerable de exvotos marineros, especialmente maquetas de

Pastoriza³³, Nuestra Señora de Aránzazu³⁴, la Virgen de la Soledad³⁵ etc., etc. Todas ellas son los "mil nombres" de la diosa y de la Virgen eterna...

*"Hoy es día de amor y mar por la rosa de todos los vientos,
amor es primavera y está verde el azul del mar y los pinares,
María, mar, María".
(Eugenio Bueno, "De mar y amor").*

El fervor -y el temor- de las gentes de mar es tal, que, para completar su profunda devoción mariana sintieron, en muchos casos, la necesidad de otros Patrones a quienes dirigir sus plegarias y ofrecer sus tributos. La costa mediterránea española atestigua el hecho en muchos puntos del litoral: San Francisco de Paula (Cataluña), San Cristóbal (Cataluña), San Telmo (costas gallegas y catalanas), San Nicolás (en el Mediterráneo y en el Cantábrico), Santa Ana (en Llanes y Naves, Asturias) ...y otros tantos, son los abogados y los protectores de los marinos, unas veces en solitario, y otras compartiendo altares y capillas.

barcos.

- ³² La patrona de los marineros de Camariñas (La Coruña), recibe el nombre de "Virgen de la Barca", cuya procesión marítima es muy famosa, y la "Virgen de la Barquera" es otro tanto en el pueblo cántabro de San Vicente que lleva su nombre. En ésta última localidad, la fiesta se celebra el mismo día 16 de Julio, con una brillante procesión, que sale desde la ermita de la Titular, sita en un extremo del puerto, hasta alta mar.
- ³³ Nuestra Señora de la Pastoriza se venera en su santuario próximo a la ciudad de la Coruña, donde recibe, desde el siglo XVII, los votos y ofrendas de los navegantes.
- ³⁴ Nuestra Señora de Aránzazu se venera en su santuario (Guipúzcoa) como benefactora de los hombres de mar desde tiempos muy antiguos. Consta documentalmente que fue visitada por personajes de la categoría de Legazpi o Elcano.
- ³⁵ La Virgen de la Soledad o Virgen del Rosario fue el "Auxilium Christianorum" de la batalla de Lepanto, incorporado a las letanías marianas, cuando su imagen presidía la galera de don Juan de Austria. Con esta advocación, la Virgen fue la patrona de los galeones de Indias y, aún hoy, su culto reviste una especial significación en algunas localidades de la costa española, tales como Candás (Asturias), donde se celebra una impresionante "pascua marinera" en honor de Cristo -marinero- y de esta Virgen, que sale al mar en procesión todos los años a hombros de sus costaleros favoritos, las gentes del mar. Asimismo, Nuestra Señora del Rosario se venera como diosa de los marineros en Olot (Pirineos orientales).

Mención especial merece la devoción llanisca a Santa Ana, la madre de la Virgen, y madre de muchos marinos del Oriente de Asturias, por ser excepcional en nuestro país. Su culto, impulsado por las cofradías de pescadores, se remonta, posiblemente, al final de la Edad Media, y sigue siendo, hoy, una de las fiestas religiosas más emocionadas de aquellas tierras. Llanes y Naves de Llanes son las dos únicas poblaciones de España en las que la procesión marítima en honor de la divinidad se celebra el día de Santa Ana (27 de Julio) (láms. AP.IV,33-35), en lugar de oficiarse en el día del Carmen (16 de Julio).

En un intento de averiguar el porqué de esta tradición local específica, posiblemente de origen francés (muy difundida en Bretaña y en Normandía, y excepcionalmente en la Costa Azul) no hemos llegado a soluciones definitivas; sin embargo, nos inclinamos a pensar que algunos marineros de estas tierras, cuando faenaban en las aguas del mar del Norte para capturar ballenas, pudieron conocer las costumbres religiosas de los habitantes de Bretaña o de Normandía, y traerlas consigo a su Asturias natal, donde calarían hondo en el alma de los pescadores. Santa Ana comparte, en Llanes (Asturias), el retablo de su capilla barroca (de fines del siglo XVII) con San Telmo y San Nicolás³⁶, aunque sólo ella es sacada en andas, cada año, por los marineros, en una espléndida procesión marítima, convocada a la pleamar, en medio del regocijo y sincera devoción de las gentes (láms. 32-34).

En ocasiones, una imagen de Cristo, venido por mar, fue el pretexto más idóneo para rendir homenaje a la fuerza sobrenatural del Océano. Así sucedió en otra localidad Asturiana, en Candás, cuando en 1530 ó 1540, unas balleneras arribaron con un Cristo a bordo, acaso de origen inglés, que flotaba en las aguas

³⁶ Unas intuitivas palabras del actual párroco de dicha localidad, publicadas en "El Oriente de Asturias" con motivo de la celebración de esta fiesta en el pasado año, subrayan la idea de cotitularidad de los tres santos marineros en un mismo altar: "en esa hermosa capilla estás mirando hacia el mar, acompañante San Telmo y San Nicolás". Los archivos conservados nos informan de que el Gremio de Mareantes de Llanes, con cofradía desde los últimos años del siglo XIII, celebraba Junta General los días de Santa Ana (27 de Julio) y de San Nicolás (6 de Enero).

de los mares del Norte. Su fiesta quedó institucionalizada el día 15 de Septiembre, y su camarín, en lo alto, como un faro, está plagado de exvotos marineros, dado que Candás fue antaño el puerto más importante de la provincia asturiana (en tiempos de Carlos III). En la celebración del Santísimo Cristo, la cúpula de la antigua farola de Candás, convertida hoy en el "Templo de los Cinco Océanos" recibe aguas traídas de cada uno de los cinco, donde se mezclan, como símbolo de fraternidad. Sin embargo, no podía faltar en los corazones de los marineros candasinos la imagen de una divinidad femenina, una diosa del mar, que para ellos es Nuestra Señora del Rosario, y cuya onomástica se celebra, como se ha señalado, durante la Semana Santa, el Viernes de Dolores, en medio de una brillante y espectacular Pascua marinera.

En los restantes países vecinos al Mediterráneo nuestra investigación de las Virgenes y santos del mar no ha sido, en esta ocasión, exhaustiva, pero hemos podido localizar algunas devociones que, en sus rasgos generales, coinciden con mucho de lo anteriormente expuesto para España, porque, como ya hemos puntualizado, buena parte de ellas tienen su origen inmediato en Italia y en Francia, y, en primera instancia, en las ancestrales manifestaciones de la religiosidad griega de la Antigüedad.

Italia, rodeada por las aguas marinas y con una tradición religiosa en la que el peso de la herencia clásica debió de ser muy importante, rindió homenaje a la Virgen del Mar, posiblemente, desde la Edad Media, cuando los pescadores cristianos que faenaban en sus aguas, y más tarde los diestros navegantes venecianos y genoveses sintieron la necesidad de expresar y de personificar sus temores y sus convicciones religiosas. El culto a la Virgen del Carmen, como protectora de mareantes, procede de la península itálica, donde todavía hoy sigue vivo, como demuestran algunas cofradías intituladas bajo su advocación, tales como la de Trani y otras ciudades de Campania, que celebran sus festejos, con procesiones marítimas, el día 16 de Julio.

Virgenes y madres de la marinería italiana son, asimismo, la napolitana "Virgen del Arco", de cuyo santuario proceden innumerables tablillas votivas, como se ha señalado, la "Virgen del Laurel", co-protectora de Sorrento al lado de San Antonio, o la "Virgen del Buen Seguro", entre otras muchas advocaciones. Junto a ellas, San Antonio de Padua -entre cuyos milagros figura el de haber evangelizado a los peces-, San Francisco de Paula, el Arcángel San Miguel, San Telmo o San Nicolás son los patronos de los marineros italianos.

Hace apenas año y medio, estando en el puerto de Palermo la tarde de la festividad de San Francisco de Paula (el día 28 de Abril), tuvimos la oportunidad de presenciar cómo el santo "patrono de las gentes del mar" (lám.AP.IV,35), era llevado en multitudinaria y festiva procesión hasta el puerto, donde, a modo de himno triunfal en su honor, sonaron en armónico compás, las afinadas sirenas de los barcos allí atracados; su sonido era realmente sobrecogedor. Más tarde, el santo, capitaneando el puente de una engalanada embarcación, salía, cortejado por su séquito de fieles, a la mar... La experiencia verificó, una vez más, la idea que desde tiempo atrás las procesiones marineras españolas habían grabado en nuestra memoria: el enorme respeto del pueblo hacia los cultos marinos, y en definitiva, hacia el mismo mar en el que se desarrolla su vida y sus temores cotidianos.

La mayor parte de las manifestaciones de la piedad marinera italiana están localizadas hoy en el Sur, en la región de Campania y en Sicilia, donde todavía se conserva, en buena medida la tradición pesquera. No obstante, hemos podido constatar la presencia del Santuario marineró de la "Madonna de Montenero", en Livorno, cuyo recinto atesora la muestra de esta piedad en una nutrida muestra de exvotos pintados.

Francia es, asimismo, país de hombres de mar y de grandes cuencas fluviales navegables. En sus riberas, tanto en las mediterráneas como en las atlánticas, el desarrollo de la religiosidad popular del mar fue, al igual que en

Italia y en España, muy amplio. La Virgen María, vestida con diferentes ropajes o invocada con nombres diversos es la primera persona divina a quien dirigen sus oraciones y sus agradecimientos los marinos franceses. A lo largo de la costa mediterránea que une a Francia con Italia y con España, seguimos la pista de la Virgen del Mar: Notre-Dame du Gard, especialmente invocada en las peligrosas y agitadas aguas del Golfo de León, con sede más importante en Marsella, Notre-Dame des Marins, en Martigues (Bocas del Ródano), Notre-Dame de Bon Secours, en la costa del levante francés, Notre-Dame de Bon Port, de gran devoción, en Antibes (Alpes Marítimos), Notre-Dame du Pitié, en Sanary sur mer (Var), Notre-Dame de la Esperance (Cannes, Alpes Marítimos), etc. etc . Asimismo, en la tenebrosa costa atlántica no podían faltar las exteriorizaciones religiosas entre las que sobresalen las advocaciones marineras de Notre-Dame de Lourdes, Notre-Dame de Delivrance en Normandía, y otras muchas en la región de Bretaña.

Por lo que hemos podido averiguar, parece que entre las prácticas religiosas de la Grecia actual, también se celebran procesiones marítimas realizadas en honor de la Virgen, aunque su celebración no es tan generalizada como en España o Italia; sin embargo, de ellas destaca una que reviste carácter de fiesta nacional, y que tiene lugar el día 15 de Agosto en la isla de Tinos (Cícladas), donde la imagen de la Panagia, acompañada por los marineros y por las autoridades militares y religiosas, sale hasta alta mar, engalanada con flores y cintas.

Santos protectores y abogados de marinos también existieron en Francia. De ellos, los más invocados fueron San Telmo (Perpignan), San Francisco de Paula (Var), San Antonio (Loira Atlántico) (lám.AP.IV,25), y, muy especialmente Santa Ana, que recibió y recibe, aún hoy, homenajes tanto en Bretaña (Morbihan, Finisterre), como en el Mediterráneo (Saint- Tropez), en ocasiones asociada a San Julián (ambos patronos de los pescadores). Asimismo, diversas cofradías de pescadores franceses se agruparon bajo la tutela de San Pedro, el más antiguo de los pescadores cristianos, cuya festividad se celebra, asimismo, con gran solemnidad en algunas ciudades del litoral asturiano, tal vez por influencia

francesa. Santa Clara es la patrona de la marina en la región del Loira, en el interior, siendo única su devoción, muy localizada en esa zona. Santa Catalina de Alejandría es la protectora de los marinos del Garona y de sus afluentes, quienes la homenajean como a una auténtica diosa del mar, con procesiones, con dones votivos y con un respeto inmenso...

La mayoría de las advocaciones marineras de María y de los santos franceses atravesaron en barcas el atlántico y fijaron nueva residencia en Canadá, donde su devoción está muy arraigada desde el siglo XVIII, especialmente en la ciudad de Québec, del mismo modo que algunas de las españolas llegaron a América latina con los conquistadores, como por ejemplo la "Virgen de Guadalupe", que vela desde su templo mexicano a todos los peregrinos y viajeros la honran con su visita.

HIMNO-PLEGARIA a la Virgen del Mar
Patrona de Almería

*Sobre las olas nuestra Señora va caminando;
sobre las aguas viene la Virgen con su hijo en brazos;
peces de plata la clara concha van escoltando
y de la espuma, encaje sube para su manto.*

*Suben al cielo las gaviotas de finas alas
palio bordado de estrellas y nube del cielo bajan.
El viento absorto, en fina brisa se va cambiando
y el aire leve, de dulce canto se va llenando.*

*Grisas arenas, de oro se tornan
cuando la Virgen pisa la playa
y flores blancas blanco milagro,
con azucenas forman las andas.*

*Ya tienes manto de fina espuma, Virgen del Mar,
ya tienes coro de fina brisa que el viento amansa,
ya tienes palio de estrella y nube,
tienes escolta.*

*Hoy te traemos
la humilde ofrenda de esta corona
y en ella, Madre, promesas, vida, fe ciega, amor...
Sólo queremos, Señora y Reina que nos protejas,
Tu amor, Señora, tu bendición.*

*Música del Maestro Padilla
Letra de Manuel del Aguila.*

BIBLIOGRAFIA

I. LA ANTIGUEDAD.

- Abad Casal, L., **Pintura Romana en España, Sevilla, 1982.**
- Alföldi, M.R., **Antike Numismatica, Berlín, 1978.**
- Andreae, B., **Arte Romano, Barcelona, 1974.**
- Arias, P.E., **Scultura greca, Milán, 1969.**
- Aurigemma, S., **I Mosaici di Zliten (Africa italiana, vol. II), Roma-Milán, 1926.**
- Aurigemma, S., **L'Italia in Africa. Tripolitania, vol. I. I Mosaici, Roma, 1960.**
- Aurigemma, S.
Spinazzola, V., **Pompei alla luce degli scavi nuovi di via l'abbondanza (anni 1910-23),
Roma, 1953, 2 vols.**
- Babelon, E.,
Blanchet, A., **Catalogue des bronzes antiques de la Bibliotheque National, París, 1895.**
- Balil, A., ***El mosaico romano de la Iglesia de San Miguel, Cuadernos de arqueología e
historia de la ciudad n. 1, Barcelona, 1960.***
- Balil, A., ***Mosaicos ornamentales romanos en Barcelona, A.E.A., XXXV, 105-106, Madrid,
1962.***
- Balil, A., ***Notas iconográficas sobre algunos mosaicos de Susa, Cahiers de Tunisie, nn.45-
46.***
- Balil, A., **Pintura helenística y romana, Madrid, 1962.**
- Balil, A., **Esculturas romanas de la península ibérica, Valladolid, 1978.**
- Bass, G.F., **Archaeologie sous-marine, París, 1972.**
- Baumann, H., **Puerta de los leones y laberinto, Barcelona, 1970.**
- Beazley, J.D., **The Berlin Painter, Berlín, 1930.**

- Beazley, J.D., **Etruscan vase Painting**, Oxford, 1947.
- Beazley, J.D., **The Pan Painter**, Berlín, 1930.
- Beazley, J.D., **Der Kleophrades Maler**, Berlín, 1933.
- Becatti, G., **Scavi de Ostia. Mosaici e pavimento marmorei IV**, Roma, 1961.
- Becatti, G. (dir) **I Mosaici antichi in Italia. Reggione settima: Baccano, villa romana**, Roma, 1970.
- Becatti, G., **Ninfe e divinitá marine. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche. Studi Miscellanei**, 17, Roma, 1971.
- Berve, H.
Gruben, G.
Hirmer, M., **Templos y santuarios griegos**, México, 1966.
- Bianchi Bandinelli, R., **Roma, fin del arte antiguo**, Madrid, 1970.
- Bianchi Bandinelli, R., **Roma centro del poder**, Madrid, 1970.
- Bianchi Bandinelli, R., **Del Helenismo a la Edad Media**, Madrid, 1981.
- Bianchi Bandinelli, R., **Historia y civilización de los griegos**, Barcelona, 1981, 8 vols.
- Bianchi Bandinelli, R., **Los etruscos y la Italia anterior a Roma**, Madrid, 1970.
- Bieber, **The sculpture of the helenistic Age**, Nueva York, 1955.
- Blanco Freijeiro, A., **Mosaicos Romanos de Mérida (CORPUS DE MOSAICOS DE ESPAÑA, I)**, MADRID, 1975.
- Blanco Freijeiro, A.
Luzón Nogué, J.M., **El Mosaico de Neptuno en Itálica**, Sevilla, 1974.
- Blanco Freijeiro, A., **Catálogo de la Escultura del Museo del Prado**, Madrid, 1957.
- Blanco Freijeiro, A., **Arte Griego**, Madrid, 1956.
- Blázquez, J.M., **Las Cassitérides y el comercio del estaño en la Antigüedad**, B.R.S.G., Madrid, 1945.

BIBLIOGRAFIA

- Blinkenberg, Ch., **Les prêtres de Poseidon Hippios. Etude sur une inscription lindiene, Dinamarca, 1937.**
- Blázquez, J.M., **Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia (CORPUS DE MOSAICOS DE ESPAÑA, IV), Madrid, 1982.**
- Blázquez, J.M., **Mosaicos Romanos de Córdoba, Jaén, Málaga (CORPUS DE MOSAICOS DE ESPAÑA, III), Madrid, 1981.**
- Blázquez, J.M.,
López Monteagudo, G.,
Neira Jiménez, M. L.
San Nicolás Pedraz, M.P., **Mosaicos Romanos del Museo Arqueológico Nacional (CORPUS DE MOSAICOS DE ESPAÑA, IX), Madrid, 1989.**
- Bloch, R., **Etruscan Art, Milán, 1966.**
- Bloch, R., **Los Etruscos, Barcelona, 1973.**
- Bloesch, H., **Antike Kunst, Suiza, 1943.**
- Boardman, J.
Dörig, J., **Greek Art and Architecture, Londres, 1964.**
- Brommer, F., **Die Parthenon-skulpturen, Mainz-Rhein, 1979.**
- Budde, L., **Antike Mosaiken in Kiliken, Recklinghausen, 1972.**
- Buschor, E., **Das hellenistische bildnis, Munich, 1914.**
- Casson, L., **Ships and seamanship in the ancient world, New Yersey, 1971.**
- Coarelli, F. (dir) **Le città etrusche, Milán, 1973.**
- Coarelli, F., **L'Ara di Domizio Enobarbo e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C. Dialogui di Archeologia, 1968, III.**
- Collignon, M.
Couve, L., **Catalogue de vases peints du Musee National d'Athenas, París, 1904.**

- Coupel, P.
Demargne, P., *Le monument des nereides. Fouilles de Xanthos*, París, 1969.
- Courby, F., *Les vases grecs a reliefs*, París, 1922.
- Cristofani. M. (dir) *L'Oro degli etruschi*, Milán, 1983.
- Cumont, F., *Symbolisme funéraire des Romains*, París, 1942.
- Chadwick, J., *El mundo micénico*, Madrid, 1982.
- Chamoux, F., *Arte Griego*, Barcelona, 1967.
- Charboneaux, J.
Martin, R.
Villard, F., *Grecia Helenística*, Madrid, 1971.
- Charbonneaux, J.
Martihn, R.
Villard, F., *Grecia Arcaica*, Madrid, 1969.
- Charbonneaux, J.
Martin, R.
Villard, F., *Grecia Clásica*, Madrid, 1970.
- Chaves, Tristán, F.
Marín Ceballos, M. C., *Numismática y religión romana en Hispania. (LA RELIGION ROMANA EN HISPANIA)*, MADRID, 1981.
- Daremberg- Saglio, Ch., *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Viena, 1967.
- Davis, N., *Greek coins & cities*, Londres, 1967.
- De Francis, A., *Ercolano e Stabia*, Milán, 1974.
- De Francis, A., *Pompei*, Milán, 1971.
- Della Seta, *Italia Antica*, Bergamo, 1928.
- Demargue, P. *Nacimiento del Arte Griego*, Madrid, 1964.
- Dorigo, W., *Pittura tardorromana*, Milán, 1966.

- Driss, A., **Tresors du Musée National du Bardo**, Túnez, 1962.
- Ducatti, P., **L'Arte Classica**, Turín, 1944.
- Duruy, V., **Histoire des Romains**, Austria, 1970., 7 vols.
- Exposición. **Madrid, Museo de la Casa de la Moneda. La moneda griega**, 1992.
- Exposición. **Amsterdam, Die Nieuwe Kerk. Greece and the Sea. Octubre- Diciembre 1987.**
- Fauré, P., **La vida cotidiana en la Creta minoica**, Barcelona, 1984.
- Fendri, M., *Les Cahiers de Tunisie. Revue de Sciences humaines* XII, 1964.
- Fernández Galiano, M., **La transcripción castellana de los nombres propios griegos**, Madrid, 1969.
- Fischer, Fr., **Nereiden und Okeaniden in Hesiods Theogonie**, La Haya, 1934.
- Folsom, R.S., **Attic Red-figured pottery**, New Jersey, 1976.
- Follmann, A.B., **Der Pan-Maler**, Bonn, 1968.
- Foucher, L., *Navires et barques. Figures sur des mosaïques découvertes a Sousse et aux environs. Notes et Documentes*, XV, Túnez, 1957.
- Foucher, L., **Thermes romaines des environs d'Hadrumète**, Túnez, 1958.
- Foucher, L., **La Maison de la Procession dionysiaque a El Jem**, París, 1963.
- Foucher, L., *Inventaire des mosaïques, Sousse. L'Atlas Archéologique*, n. 57, Túnez, 1965.
- Foucher, L., *La maison des masques a Sousse. Notes et Documentes* VI, Túnez, 1965.
- Franke, P.R.
Hirmer, M., **Die griechische Munze**, Munich, 1964.

- Fuchs, W., **Die Skulptur der Griechen**, Berlín, 1969.
- Furtwangler, A., **Die Antiken Gemmen**, Geschichte der Steinschneider Kunst, Amsterdam, 1964, 3 vols.
- Furtwängler, A.,
Reichhold, **Beschreibung der vasensammlung in antiquarium**, Berlín, 1885.
- García y Bellido, A., **Arte Romano**, Madrid, 1971.
- García y Bellido, A., **Esculturas romanas de España y Portugal**, Madrid, 1949.
- Gerhard, **Etruskische Spiegel**, Berlín, 1974, 5 vols.
- Germain, S., **Les Mosaïques de Timgad. Etude descriptive et analytique**, París, 1969.
- Giglioli, G.,
Ducati, P., **L'Arte Etrusca**, Milán, 1931.
- Grant, M., **Gladiators**. Harmondsworth, 1967.
- Grant, M., **El mundo romano**, Madrid, 1960.
- Grimal, P., **La Civilización Romana**, Barcelona, 1964.
- Guía. **Guide to the Antiquities of Roman Britain**, Londres, 1951.
- Guidi, G., **Orfeo, Liber Pater, Oceano in Mosaici della Tripolitania (AFRICA ITALIANA VI)**.
- Hanfmann, G., M.A., **Arte Romana**, Milán, 1965.
- Harnwell Ashmead, A., **CORPUS VASORUM ANTIQUORUM**, Princeton, 1971.
- Henig, M., **El Arte Romano**, Barcelona, 1985.
- Hinks, R., **Myth and allegory in ancient Art**, Londres, 1939.
- Hoffmann, H., **Greek Gold**, Alemania, 1965.

- Homann-Wedeking, **La Grèce Archaïque**, París, 1968.
- Hoppin, **Euthymides and his fellows**, Cambridge, 1917.
- Hus, A., **Los Etruscos**, México, 1962.
- Jenkins, G.K., **Monnaies Grecques**, París, 1972.
- Kähler, H., **Rome et son Empire**, París, 1963.
- Kähler, H., **Seethiasos und Census**, Berlín, 1966.
- Keller, W., **Historia del pueblo etrusco**, Barcelona, 1973.
- Kraiker, W., **Die Rotfigurigen Attischen vasen**, Munich, 1978.
- Kraus, T., **Das Römische WeltReich**, Berlín, 1967.
- Lancha, J., **Mosaïques géométriques les ateliers de Vienne**, Roma, 1977.
- Langlotz, E., **Griechische vasen in Würzburg**, Roma, 1968,
- Lattimore, S., **The marine thiasos in Greek Sculpture**, Los Angeles, 1976.
- Levi, D., **Antioch Mosaic Pavements**, Princeton-Londres-La Haya, 1947, 2 vols.
- Lexicon. **Lexicon iconographicum Mythologiae classicae (LIMC)**, Zurich-Munich, 1981-.
- Liddell, H.G.,
Scott, R., **A Greek English Lexicon**, Oxford, 1985.
- Lippold, G., **Griechische Plastik**, Munich, 1950.
- Löwy, E., **Die griechische Plastik**, Leipzig, 1924.
- Maiuri, A., **La peinture Romaine**, Ginebra, 1953.

- Mansueli, G.A., **Les Etrusques et les commencements de Rome**, París, 1965.
- Marazzi, M., **La sociedad micénica**, Madrid, 1982.
- Marshall, **Catalogue of Finger-Rings, Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities in the British Museum**, Londres, 1968.
- Matz, F., **La Crete et la Grece primitive**, París, 1962.
- Moscatti, S., **Italia Sconosciuta**, Milán, 1972.
- Neira Jiménez, M.L. **La representación del thíasos marino en los mosaicos romanos: Nereidas y Tritones**, (Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1992; en prensa).
- Ogden, J., **Jewellery of the ancient world**, Londres, 1982.
- Olmos, R., *Míticos pobladores del mar, tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España. Lecturas de Historia del Arte*, 1989.
- Palmer, L., **Mycenaean and Minoans. Aegean prehistory in the light of the linear B tablets**, Londres, 1965.
- Palol, P., *El Mosaico de tema Oceánico de la Villa de Dueñas*, BSEAA, 29, 1963.
- Pallottino, M., **Etruscología**, Milán, 1968.
- Paribeni, R., **Le Terme di Diocleciano e il Museo Nazionale romano**, Roma, 1928.
- Pendelbury, J.D.S., **Arqueología de Creta**, México, 1965.
- Perrot, Ch.
Chipiez, Ch., **Histoire de l'Art dans l'Antiquité**, Austria, 1970, 10 vols.
- Picard, Ch., **La Sculpture Antique**, París, 1923, 2 vols.
- Picard, Ch., **L'Établissement des Poseidoniastes de Berytos (Delos)**, París, 1922.
- Picard, Ch., **Manuel d'Archéologie grecque: La Sculpture**, París, 1954, 2 vols.
- Picard, Ch., *Nereides et Sirénes*. AEHEG, 1938.

- Picard, Ch., *Le Dauphin au trident sur le sarcophage sidonien. Syria*, XIV, 1933.
- Pottier, **Vases antiques du Louvre**, París, 1901.
- Poulsen, V., **Esculturas y frisos romanos**, México 1969.
- Rebuffat-Emmanuel, D., **Le Miroir Etrusque. D'après la collection du cabinet des médailles**, Roma, 1973.
- Reinach, S., **Repertoire de peintures grecques et romaines (R.P.G.R.)**, París, 1922.
- Reinach, S., **Repertoire des vases peints grecs et etrusques (R.V.P.G.E.)**, París, 1899, 2 vols.
- Reinach, S., **Repertoire de la Statuaire grecque et Romaine (R.S.G.R.)**, París, 1904-30, 6 vols.
- Reinach, S., **Repertoire de Reliefs Grecs et Romaines (R.R.G.R.)**, París, 1922.
- Reinhardt, L., **Griechische Plastik**, Munich, 1979.
- Richter, G. M.A., **Engraved gems of the Greeks and the Etruscans**, Londres, 1968.
- Richter, G. M.A., **L'Arte greca**, Turín, 1969.
- Richter, G. M.A., **Catalogue of Engraved gems of the classical style**, Nueva York, 1920.
- Richter, G. M.A., **Attic Red-figured Vases**, Yale, 1975.
- Ridway, B., **The Severe style in Greek sculpture**, Princeton, 1970.
- Rizzardi, C., **Mosaici Altoadriatici**, Rávena, 1985.
- Robertson, M., **La Peinture Grecque**, Ginebra, 1959.
- Rodenwaldt, G., **Arte Clásico**, Barcelona, 1931.

- Roscher, W.H., **Lexicon der Grieschischen und romischen Mythologie**, Hildesheim, 1965, 7 vols.
- Rumpf, A., **Malerei und zeichnung der Klassischen antike**, Munich, 1953.
- Rumpf, A., **Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs**, Roma, 1969.
- Saeflund, G., **The Polyphemus and Scylla groups at Sperlonga**, Estocolmo, 1972.
- Sapouna-Sakellarakis, E., **Cicladic Civilisation and the Cycladic Collection of the National Archaeological Museum of Athens**, Atenas, 1973.
- Schachermeyr, F., **Poseidon und die Entstehung des Griechischen Götterglubens**, Berna, 1950.
- Schefold, K., **La Grece Classique**, París, 1967.
- Schefold, K., **Kertschen Vasen**, Berlín, 1930.
- Schoder, R. van, **Chefs- d'oeuvre de l'Art Grec**, Bruselas, 1965.
- Seider, R., **Pintura romana**, México, 1969.
- Shepard, K., **The fish-tailed monsters in Greek and Etruscan Art**, Nueva York, 1940.
- Sichtertermannn, Koch, **Griechische Mythen auf Römischen Sarkophagen**, Tübingen, 1975.
- Simon, E., **Die Griechischen Vasen**, Munich, 1976.
- Simon, E., **Die PorlandVase**, Mainz, 1957.
- Simon, E., **Die Gottern der Grieschen**, Munich, 1980.
- Spinazzola, **Le Arti decorativi in Pompei e nel museo Nazionale di napoli**, Milán, 1928.
- Spiteris, T., **Pintura griega y etrusca**, Madrid, 1968.
- Sprengre, M. Bartoloni,G., **The Etruscans**, Londres, 1983.

BIBLIOGRAFIA

- Stern, H., *Notes sur quelques mosaïques de pavement Romanes, Cahiers d'Archeologia*, 1966.
- Stern, H.,
Le Gay, *Le Mosaïque Greco-romaine* (II Coloquio Internacional para el Estudio del Mosaico Antiguo, Viena, 3 Agosto-4 Septiembre, 1971), París, 1975.
- Stern, H., *Les Mosaïques des maisons d'Achille et de Césiopée a Palmyre*, París, 1960.
- Strong, A., *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*, Nueva York, 1971.
- Sutherland, C.H.V., *Monnaies romaines*, París, 1974
- Tarchi, U., *L'Arte Etrusco-Romana nel Umbria e nella Sabina*, Milán, 1936.
- Theodorakoupoulos, J.N.
Tsatos, C.,D.
Mylonas, G.E.,
Vacalopoulos, A.E.
Bastias, C.J., *Prehistory and Protohistory*, Atenas, 1974.
- Travlos, J., *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, Nueva York, 1971.
- Van der Heyden, A.
Lavedan, P., *La civilisation gréco-Romaine en 475 images*, Bruselas, 1969.
- Vermeule, E., *Greece in the Bronze Age*, Londres, 1964.
- Winter, F., *Die typen der figurlicher terrakotten bearbeit*, Berlín, 1903, 2 vols.
- Wissowa, G.,
Paulys, *Real- Encucyclopädie der classischen altertums*, Sttutgart, 1924.
- Woermann, *Arte Clásico*, Madrid, 1976.
- Zanker, P. *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992.
- Zaphiropoulou, P., *Délos, Monuments et Musée*, Atenas, 1983.

II. LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE).

- Adhémar, J., *La Fontaine de St. Denis, Revue Archeologique*, 1936, I, pp.224-232.
- Adhémar, J., **Influences antiques dans l'art du Moyen Age Français**, Londres, 1939.
- Avril, F., **L'Enluminure á la Cour de France au XIV Siécle**, París, 1978.
- Avril, F.,
Barral, X,
Gaborit-Chopin, D. **Les Temps des Croisades**, París,1982.
- Avril,F.,
Stirnemann, P. **Manuscrits Enluminés d'origine insulaire VII^e-XX^e siècle**, París, 1987.
- Azcárate, M., **Artes figurativas románicas**, Madrid, 1986.
- Baltrusaitis, J., **Le Moyen Age Fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique**, París, 1981.
- Baltrusaitis, J., **Formations, Deformations. La stilistique ornementale dans la sculpture romane**, París, 1986.
- Baltrusaitis, J., **Revéils et prodiges. Le gothique fantastique**, París, 1960.
- Bango Torviso, I., **El Prerrománico en Europa**, Madrid, 1991.
- Barral, X.
Avril, F.
Gaborit-Chopin, D. **Romanische Kunst (Mittel- und Südeuropa)**, Munich, 1983.
- Bassett, **Legends and Superstitions of the Sea and of Sailors in all Lands and at all Times**, Londres, 1885.
- Beckwith, J., **Ivory Carvings in Early Mediaeval England**, Londres, 1972.
- Beckwith, J., **El primer arte medieval**, México, 1965.
- Beigbeder, O., **Lexique des Symboles**, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1959.

BIBLIOGRAFIA

- Berteli, C., **Miniatura Medieval**, Milán, 1966.
- Bettini, S., **Pittura degli origini cristiani**, Milán, 1942.
- Boinet, A., **La Miniature Carolingienne**, París, 1913.
- Bologna, G., **Illuminated Manuscripts**, Londres, 1988.
- Bosaglia, R., **Scultura Italiana**, Milán, 1966.
- Bravo Juega, M. I., **Los capiteles del Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo en el M.A.N.**, Salamanca, 1986.
- Breffny, B. de
Mott, G., **The Churches and Abbeys of Ireland**, Londres, 1976.
- Brendel, O., *The interpretation of the Holkham Venus*, **Art Bulletin**, XXVIII, 1946.
- Brickoff, M., *Afrodite nelle conchiglia*, **Bolletino d'Arte** IX, 1929-30.
- British Museum.** **Reproduction from Illuminated Manuscripts**, Londres, 1910.
- Budde, R., **Deutsche Romanische Skulpture 1050-1250**, Munich, 1979.
- Byron, R.
Rice, D.T., **The Birth of Western Painting**, Nueva York, 1968
- Cabanot. J., **Gascone Romane**, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1978.
- Cahn, W., **Romanesque Bible Illumination**, Nueva York, 1982.
- Calkinks, R.G., **Illuminates Books of the Middle Ages**, Londres, 1983.
- Canellas, López, A., **Aragon Romane**, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1961.
- Cinotti, M., **Arte de la Edad Media**, Barcelona, 1968.
- Indicopleustes, C. **Topographie Chrétienne**, París, 1968.

- Costa, D., **Inventaires des Collections Publiques françaises. Nantes. Art Merovingien, Musée Th. Dobrée, París, 1964.**
- Chamoso Lamas, M.
González, V.
Regal, B. **Galicia (Volúmen II de *La España Románica*), Madrid, 1979-85.**
- Chatel, E., ***Les scènes maritimes des fresques de Saint-Chef, Syntrogon, París, 1968.***
- Chierici, S., **Lombardie Romane, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1978.**
- Churruga, M., **Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII, Madrid, 1939.**
- D'Ancona, P.
Aeschlimann, E., **Dictionnaire des miniaturistes du Moyen Age et de la Renaissance, Milán, 1949.**
- D'Ancona, P., **La miniature italienne du X au XVI siècle, París-Bruselas, 1925.**
- D'Onofrio, M.
Pacie, V. **Campanie Romane, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1981.**
- Daltrop, G.,
Roncalli, F., **Los Museos Vaticanos, Florencia, 1982.**
- Davis-Weywe, C., **Early Medieval Art, 300-1150, Londres, 1986.**
- De Wald, E.T., **The Stuttgart Psalter, Stuttgart, 1930.**
- De Lojendio, L.M.
Rodríguez, A. **Castille Romane, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1966.**
- De Lojendio, L.M. **Navarre Romane, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1967.**
- De Wald, E. T., **The Illustrations of the Utrecht Psalter, Stuttgart, 1932.**
- De Winter, P.M., **La Bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (1364-1404), París, 1985.**
- Demus, O., **La peinture murale Romane, París, 1970.**
- Deonna, W., ***La Sirène, femme-poisson, Revue de Archeologie, XXVII, 1928.***

- Dodwell, C.R., **The Canterbury School of Illumination, 1066-1200**, Cambridge, 1954.
- Du Bourguet, S.J., **Early Cristian Art**, Londres, 1972.
- Duborug-Noves, P., **Guyenne Romane**, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1969.
- Duby, G., **History of Medieval Art, 980-1440**, Génova, 1986.
- Duby, G., **Le Moyen Age. Adolescence de la crétienté occidentale, 980-1140**, Génova, 1984.
- Dufrenne, S., **Les Illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien**, París, 1978.
- Dupont, J.,
Gnudi, C., **La peinture gothique**, Génova, 1954.
- Durliat, M., **Des Barbares a l'an mil**, París, 1985.
- Dussel, R., **Haut Poitou Romane**, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1975.
- Eörsi, A., **La pintura gótica internacional**, Budapest, 1987.
- Exposición.** Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación del Banco Central Hispano. **Portugal en el Medievo. De los Monasterios a la Monarquía**. 25 Mayo-26 Julio 1992.
- Faral, E., *La queue de poisson des sirènes*, **Romania**, LXXIV, París, 1953.
- Fernández G., E., **La escultura románica en la zona de Villaviciosa**, León, 1982.
- Freeman Sandler, L., **Gothic Manuscripts, 1285-1385**, Nueva York, 1986.
- Fuentes, M.C., *Algunas precisiones sobre las sirenas*. **Cuadernos de Filología Clásica**, 5, 1973.
- Gaborit-Chopin, D., **Ivoires du Moyen Age**, Friburgo, 1987.

- Gaignebet Lejoux,C., **Art profane et religion populaire au Moyen Age**, París, 1985.
- Gardner, A., **Medieval Sculpture in France**, Nueva York, 1969.
- Gardner, A., **English Medieval Sculpture**, Nueva York, 1935.
- Garnier, F., **Le langage de l'image au Moyen Age: signification et symbolique**, París, 1982.
- Gautier, M-M., **Emaux du Moyen Age Occidental**, Friburgo,1972.
- Goldschmidt, A., **Denkmäler der Deustchen Kunst**, Berlín, 1969-1979, 6 vols.
- Goldsmith, A., **German Illumination**, 2 vols., Florencia, 1928.
- Grabar, A., **El Primer Arte Cristiano**, Madrid, 1967.
- Grabar, A., **Las vías de la creación en la iconografía cristiana**, Madrid, 1985
- Grabar, A.,
Nordenfalk,C., **Le Haut Moyen Age**, Génova, 1957.
- Grabar, A.,
Nordenfalk, C., **Romanesque painting**, Génova, 1958.
- Grodecki, L.,
Mutherich, F.,
Tavolon, J.,
Wormald, F., **El siglo del año mil**, Madrid, 1970.
- Guerra, M., **Simbología Románica**, Madrid, 1986.
- Hauttmann, M., **La Alta Edad Media**, Barcelona, 1934.
- Heckscher, W.S., *Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings*, JWCI, I, 1937-38.
- Herrero González,L., **Códices Miniados en el Real Monasterio de las Huelgas**, Barcelona-Madrid, 1988.
- Hinks, R., **Carolingian Art**, Londres, 1935.
- Hollander, H., **Early Medieval**, Londres, 1974.

- Hubert, J.,
Porcher, J.,
Volbach, W.F., **El Imperio Carolingio**, Madrid, 1968.
- Huber, R., **Treasury of Fantastic and mithological Creatures**, Nueva York, 1981.
- Inventario. **Inventaire General des Monumentes et des Richesses artistiques de la France. La Sculpture**, París, 1978.
- Jalabert, D., *De l'Art oriental antique a l'art Roman. Bulletin Monumental*, 1936.
- Jones, L.W.,
Morey, C.R., **The Miniatures of the Manuscripts of Terence**, Princeton, 1930-31.
- Kappler, C., **Monstruos demonios y maravillas a fines de la Edad Media**, Madrid, 1986.
- Kitzinger, E., **Early Medieval Art**, Londres, 1983.
- Klingender, F., **Animals in Art and Thought**, Londres, 1971.
- Le Goff, J., **Lo Maravilloso en el Occidente medieval**, Barcelona, 1986.
- Leclercq, J., *Sirènes-poissons romanes. A propós d'un chapiteau de l'église de Herent-les Louvain*, Bruselas, Separata de la *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*, tomo XL, 1971.
- Legner, A., **Deutsche Kunst der Romanik**, Munich, 1982.
- Lucks, I., *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII. Capítulo 1: Combinación hombre-peze: Sirena. en Boletín del Centro de Investigaciones históricas y estéticas de Venezuela*, n.17, 1973.
- Mâle, E., **L' Art religieux du XII siècle en France. Etude sur les programmes de l'iconographie du Moyen Age**, París, 1924.
- Mâle, E., **L'Art religieux du XIII siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration**, París, 1910.

- Mâle, E., **El Gótico**, Madrid, 1986.
- Malexecheverría, I., **El bestiario esculpido en Navarra**, Pamplona, 1982.
- Marcell, T., **The Rohan Master. A book of hours**, Nueva York, 1973.
- Marle, R. van, **Iconographie de l'art profane au Moyen Age et a la Renaissance**, La Haya, 1932, 2 vols.
- Marot, K., **The Sirens. Acta Ethnographica Acad. Scient. Hung.**, 7, 1958.
- Mateo Gómez, I., **Temas profanos en la Escultura Gótica Española. Las sillerías de coro**, Madrid, 1979.
- Mateo Gómez, I., **El Bosco en España**, Madrid, 1963.
- Mateo Gómez, I.,
Quiñones, A., **Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica**, **Fragmentos**, 10, 1987.
- Mateo Gómez, I.,
Guillaud, J., **El Jardín de las Delicias**, París, 1988.
- Mazal, O., **Buchkunst der Romanik**, Graz, 1978.
- Menis, G.C. (dir), **I Longobardi**, Milán, 1990.
- Meurgey, J., **Les Principaux manuscrits a peintures du Musée Condé a Chantilly**, París, 1930.
- Miner, D., **The survival of Antiquity in the Middle Ages, The Greek tradition**, Baltimore, 1939.
- Mode, H., **Animales fabulosos y demonios**, México, 1980.
- Murbach, E., **El artesanado románico de San Martín de Zillis**, Barcelona, 1967.
- Mütherich, F.,
Gaehde, J., **Carolingian Painting**, Nueva York, 1976.
- Natanson, J., **Early Christian Ivories**, Londres, 1953.

- Nilsson, M. P., *Kataploi*, RhMus 60, 1905.
- Oakesott, W., *Classical Inspiration in Medieval Art*, Londres, 1959.
- Oursel, R., *Floraison de la Sculpture Romane*, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1976.
- Pächt, O., *La miniatura Medieval*, Madrid, 1987.
- Patch, H., R., *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983.
- Pedraza, P., *El canto de las sirenas*, Fragmentos, n.6, 1985.
- Pirani, E., *Miniatura románica*, Milán, 1966.
- Pollard, J. R. T., *Muses and Sirens*, The Classical Review, 1952, pp. 60-63.
- Pollard, J. R. T., *Seers, Shrines and Sirens*, The Classical Review, 1965.
- Randall, L.M.C., *Images in the margins of gothic manuscripts*, Los Angeles, 1966.
- Reau, *Iconographie de l'art cretien*, París, 1974.
- Reinach, S., *Repertoire des peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, París, 1905-10.
- Rickert, M., *Painting in Britain. The Middle Ages*, Middlesex, 1954.
- Rosenthal, E., *The Illuminations of the Vergilius Romanus (Cod. Vat. Lat.3867). A Stylistic and Iconographical Analysis*, Zurich, 1972.
- Rosenthal, E., *Classical Elements in Carolingian Illustration*, *Bibliofilia*, LV, 1953.
- Saxl, F.,
Meier, H., *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages*, Londres, 1953.
- Schapiro, M., *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1985.

Sebastián Gómez. S., **Iconografía Medieval**, Donostia, 1988.

Secret, J., **Perigord Romane**, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1968.

Seznec, J., **Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento**, Madrid, 1987.

Smith, C., **The Baptistry of Pisa**, Nueva York-Londres, 1978.

Stalley, R., **The Cistercian Monasters of Ireland**, Yale, 1987.

Stern, H., *Notes sur quelques mosaïques de pavement romanes*, **Cahiers d'Archéologia**, París, 1966.

Sureda, J., **La pintura románica en Cataluña**, Madrid, 1981.

Tocheffeu-Meynier, O., *¿De quand date la sirène-poisson?*, **Bulletin de L'Association Guillaume Bude**, París, 1962.

Tschan, F., **Saint Bernward of Hildesheim**, Notre-Dame, Indiana, 1942.

Villain-Gandosí, C., **La Navire Médiéval á travers les miniatures**, París, 1985.

Viñayo González, A., **L'Ancien Royaume de Leon Roman**, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1972.

Volbach, W.F., **Early Christian Art**, Londres, 1961.

Volpicelli, L.,
Volpe, G., **La vita Medioevale italiana nella miniatura**, Roma, 1960.

Weicker, G., **Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst**, Leipzig, 1902.

Weir, A.,
Jerman, J., **Images of Lust**, Londres, 1986.

Weitzmann, K., **Age of spirituality. Late antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century**, Nueva York, Metropolitan Museum of Art (Noviembre 1977-Febrero 1978).

Weitzmann, K., **Art in the Medieval West and its contacts with Byzantium**, Londres, 1982.

- Weitzmann, K., **Illustrations in Roll and Codex**, Princeton, 1947.
- Wilkins, E.H., *Descriptions of pagan divinities from Petrarch to Chaucer*, *Speculum*, XXXII, 1957.
- Will, R., **Alsace Romane**, Abadía de Sta. María la Pierre qui-vire, 1970.
- Williams. J., **Manuscripts espagnols du Haut Moyen Age**, París, 1977.
- Wormald, F., **The Benedictional of Saint Ethewold**, Londres, 1959.
- Wormald, F.
Giles, P.M., **Illuminates Manuscripts in the Fitzwilliam Museum**, Cambridge, 1966.
- Yarza Luaces, J., **Formas artísticas de lo imaginario**, Barcelona, 1987.
- Zimmermann, E.H., **Vorkarolingische Miniaturen**, Berlín, 1916.

III. LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO EN EL MEDIOEVO.

- Arioli. A., **Islario Maravilloso (Periplo árabe medieval)**, Madrid, 1992.
- Badawy, A., *L'Art copte. Les influences hellénistiques et romaines. Bulletin de l'Institut d'Egypte*, XXXIV-XXXV, 1953-54.
- Badawy, A., **Coptic Art and archeology: the art of the christian egyptians from the late antique to the middle Ages**, Massachusetts, 1978.
- Baer, E., *Esfinges y arpías in Mediaeval Islamic Art*, Israel, Oriental Society, Jerusalén, 1965.
- Bamborough, Ph., **Treasures of Islam**, Londres, 1976.

- Bank, A., **L'Art Bizantin dans les Musées de l'Union Soviétique**, San Petersburgo, 1985.
- Battuta, I., **RIHLA (A través del Islam)**. Traducción Serafín Fanjul y Federico Arbós), Madrid, 1981.
- Beckwith, J., **Coptic Sculpture. 300-1300**, Londres, 1963.
- Beckwith, J., **L'arte di Constantinopoli. Introduzione all'arte bizantina (330-1453)**, turín, 1962.
- Bianchi Bandinelli, R., **Del Helenismo a la Edad Media**, Madrid, 1981.
- Blázquez, J.M., *Las pinturas helenísticas de Qusayr-Amra y sus fuentes* (Separata del A.E.A., 54, 1981).
- Bloch, E., **Musulman Painting**, Nueva York, 1975.
- Bodleian Library. **Oxford, Byzantine Illumination**, Oxford, 1952.
- Brehier, L., **La sculpture et les arts mineurs byzantins**, Londres, 1973.
- Brett, G., *The Mosaic of the Great Palace in Constantinople*. Londres, **Journal of the Warburg and Courtauld Institute**, 1942.
- Brookes, J., **Gardens of Paradise**, Londres, 1987.
- Brunot, L., **La mer dans les traditions et les industries indigènes á Rabat & Salé**, París, 1920.
- Buchthal, H., **The Miniatures of the Paris Psalter**, Londres, 1938.
- Byron, R.
Rice, D.T., **The Bird of western Painting**, Nueva York, 1968.
- Casamar, M.
Kugel, Ch., **La España Árabe. Legado de un paraíso**, Madrid, 1990.
- Coché de la Ferté, E., **L'Art de Byzance**, París, 1981.
- Corriente, F., **Las mu'allaqát: antología y panorama de la Arabia preislámica**, Madrid, 1974.

- Cortés Arrese, M., **El Arte Bizantino**, Madrid, 1989.
- Cutler, A., **The Aristocratic Psalters in Bizantium**, París, 1981.
- Deneuve, G., **L 'Arte Copta**, Milán, 1965.
- Diehl, Ch., **Manuel d'art byzantin**, París, 1925, 2 vols.
- Doutté, M., **Magie et Religion dans l'Afrique du Nord**, Argelia, 1909.
- Du Bourguet, P., **Musée National du Louvre: Catalogue des Etoffes Coptes**, París, 1964.
- Du Bourguet, P., **Coptic Art**, Londres, 1967.
- Duthuit, G., **La Sculpture Copte**, París, 1931.
- Elisséeff, N., **Thèmes et motifs des Mille et une nuits. Essai de classification**. Beirut, 1949.
- Embiricos, A., **L'Ecole Crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine**. París, 1967.
- Enciclopedia.** **Enciclopedia de l'Islam**, Leiden- París, 1908-1934, 1934-1938, 4 vols. y 1 suplemento.
- Ettinghausen, R., **Qusayr-Amra**, Madrid, 1975.
- Ettinghausen, R., **La Peinture Arabe**, Génova, 1977.
- Evdokimov, P., **El Arte del Icono**, Madrid, 1991.
- Exposición.** París, Petit Palais. **L'Art Copte**. 17 Junio-15 Septiembre, 1964.
- Exposición.** Amsterdam, Die Nieuwe kerk. **Greece and the Sea**. 29 Octubre-10 Diciembre, 1987.
- Exposición.** Essen, Villa, Hügel. **Christentum am Nil. Koptische Kunst**. 3 Mayo-15 Agosto, 1963.

- Exposición.** Madrid, Museo Arqueológico Nacional. **El legado científico andalusí.** Abril-Junio, 1992.
- Giordano, S., **La Capella Palatina nel Palazzo dei Normanni, Palermo, 1990.**
- Goldschmidt, A., **Die Byzantinischen elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, Berlín, 1979.**
- Grabar, O., **La Alhambra: iconografía, formas y valores, Madrid, 1980.**
- Grabar, A., **La Edad de Oro de Justiniano, Madrid, 1966.**
- Grabar, A., **La peinture Byzantine, Ginebra, 1953.**
- Grabar, A., **Byzantium from the death of Theodosius to the Rise of Islam, Londres, 1966.**
- Grabar, A., **L'Art Bizantin du Moyen Age (du VIII^e au XV^e siècle), París, 1963.**
- Grabar, A.
Chatzidakis, M., **La peinture Byzantine du haut Moyen Age, Amsterdam, 1965**
- Guest, D.G.
Ettinghausen, R., ***The iconography of a Kashan Luster plate. Islamic Art and Archeology, Collected Papers, 1956.***
- Harvin
Ross, **Catalogue of the byzantine and early medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Washington, 1962-72, 3 vols.**
- Hutter, I., **Early Christian and Byzantine Art, Londres, 1988.**
- Ipsiroglu, M.S., **Die Kirche von Achtamar, Mainz, 1963.**
- Irmgard, P., **Textilien aus Agypten in Museum Rietberg Zurich, Zurich, 1976.**
- Kendrick, F., **Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt, Londres, 1920-22, 3 vols.**
- Lerhrman J., **Earthy Paradise. Garden and courtyard in Islam, Londres, 1980.**
- Lirola, J., **El nacimiento del poder naval en el Mediterráneo, Granada, 1990.**

- Martínez Montávez, P., **Quince siglos de poesía árabe**, Granada, 1988.
- Milstein, R., **Islamic Painting in the Israel Museum**, Jerusalén, 1984.
- Monneret de Villard, U., **La scultura ad Ahnas. Note sull'origine dell'arte copta**, Milán, 1923.
- Natanson, J., **Early Christian Ivories**, Londres, 1953.
- Oakhessot, W., **Classical inspiration in Medieval Art**, Londres, 1957.
- Pavón Maldonado, B., **Arte Toledano: Islámico y Mudéjar**, Madrid, 1973.
- Peirce, H.
Tyler, R., **L'Art byzantin**, París, 1932.
- Pelekanids, S.M.
Christou, P.C.
Tsioumis, Ch.
Kadas, S., **The Treasures of mount Athos. Illuminated Manuscripts**, Atenas, 1974, 2 vols.
- Pérés, H., **Esplendor de al-Andalus**, Madrid, 1953.
- Rice, D.T., **Islamic Art**, Nueva York, 1986.
- Robinson, B.W., **Persian Paintings in the John Rylands Library**, Londres, 1980.
- Rubiera, M.J., **La arquitectura en la literatura árabe**, Madrid, 1988.
- Rufus Morey, Ch., **Early christian Art. An outline of the evolution of style and iconography in sculpture and painting from Antiquity of the eighth century**, Princeton, 1953.
- Spatharakis, J., **Corpus of Date illuminates Manuscripts to the year 1453**, Leiden, 1981, 2 vols.
- Stern, H., **L'Art byzantin**, París, 1966.

- Talbot Rice, D., **Art Byzantin**, París, 1959.
- Trilling, J., **The Roman Heritage. Textiles from Egypt and the Eastern Mediterranean. 300 to 600 a.D.**, Washington, 1982.
- Volbach, W.F.,
Lafontaine, J., **Byzand un der Christliche Osten**, Berlín, 1968.
- Volbach, W.F., **Early Decorative Textiles**, Londres, 1969.
- Volbach, W.F., **Elfenbeinarbeiten der späntine und des Krühen mittelalters**, Mainz, 1952.
- Weitzmann, K., **Byzantine Liturgical Psalters & Gospels**, Londres, 1980.
- Weitzmann, K., **Art in the Medieval West and its contacts with Byzantium**, Londres, 1982.
- Weitzmann, K., *The survival of mythological representations in early christian and byzantine Art and their impact on christian iconography*, **Dumbarton Oaks Papers XIV**, 1960, pp.43-68.
- Weitzmann, K., **Greek Mythology in Byzantine Art**, Princeton, 1951.
- Weitzmann, K.
Chatzidakis, M.
Miateu, K.,
Radoiecis, **Iconos. Sinaí, Grecia, Bulgaria, Yugoslavia, Madrid**, 1966.
- Weitzmann, K., **Age of spirituality. Late antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century**, Nueva York (MMA),Noviembre1977-Febrero, 1978.
- Wessel, K., **Coptic Art**, Londres, 1965.
- Zunt, D., *The two styles of coptic painting. The journal of egyptian archaeology*, vol. XXI, 1935, pp.63-67.

IV. EL RENACIMIENTO.

- Aguilar, M.D., *Mar y mito en la Fuente de Génova (Málaga). Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del primer Coloquio de Iconografía.* Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.
- Alexander, J.J.C., *Italian Renaissance Illuminations*, Nueva York, 1977.
- Alexander, J.J.G.,
De la Mare, A.C., *The Italian Manuscripts in the library Major J.R. Abbey*, Londres, 1969.
- Angulo Iñiguez, D., *La mitología y el Arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952.
- Angulo Iñiguez, D., *La Pintura del Renacimiento (Ars Hispaniae XII)*, Madrid, 1954.
- Avery, Ch., *Florentine Renaissance sculpture*, Londres, 1982.
- Avril, F.
Zaluska, Y., *Manuscripts enluminés d'origine italienne I, s. XVI-XVII*, París, 1980.
- Azcárate, J.M., *Escultura del siglo XVI (Ars Hispaniae XIII)*, Madrid, 1958.
- Azcárate, J.M., *Sobre el Arco de Jamete en la Catedral de Cuenca. A.E.A.*, 1945.
- Becherucci, L.
Marabottin, A., *Rafael*, Barcelona, 1968, 2 vols.
- Beguin, S., *L'Ecole de Fontainebleau*, París, 1960.
- Belluzi, A.
Capezalli, W., *Il palazzo dei lucidi inganni. Palazzo del Té a Mantova*, Florencia, 1976.
- Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School: a list of the principal artist and their works with a index of places*, Londres, 1957.
- Berenson, B. *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools: a list of the principal artist and their works with a index of places*, Londres, 1968.

- Berkovits, I., **Illuminates Manuscripts from the library of Mathias Corvinus, Budapest, 1964.**
- Berner, S.y R., **Myth and religion in european painting (1270-1700), Londres, 1973.**
- Bialostocki, J., **The sea-thiasos in Renaissance sepulchral Art. Studies in Renaissance and Baroque Art, Londres, 1967.**
- Bialostocki, J., **The Art of the Renaissance in Eastern Europe, Londres, 1976.**
- Biblioteca.** **Bibliotheca Corviniana, Corvina, 1976.**
- Blunt, A., **La teoría de las artes en italia (del 1450 a 1600), Madrid, 1980.**
- Borsi, F.
Pampaloni, G., **Monumenti d'Italia. Ville e Giardini, Novara, 1988.**
- Borsi, F.
Pampaloni, G., **Monumenti d'Italia. Le Piazze, Novara, 1987.**
- Bosque, A. de, **Mythologie et Manierisme: Italia, Bavière, Fontainebleau, Praga, Pays Bas, París, 1985.**
- Cámara, A., **El Manierismo en Italia, Madrid, 1986.**
- Camón Aznar, J., **Guía del Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 1973.**
- Castillo Oreja, M.A., **El Renacimiento hispánico, Madrid, 1986.**
- Catálogo.** **Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. vol. I. Siglo XVI, Madrid, 1986.**
- Catálogo.** **The Dyson Perrins Collection. Part III. Catalogue of fifty-nine illuminated manuscripts, Londres, 1960.**
- Clark, K., **El arte del humanismo, Madrid, 1988.**
- Clark, K., **El desnudo: un estudio de la forma ideal, Madrid, 1981.**
- Clark, K., **The drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of her Mejesty the Queen of Windsor Castle, Londres, 1968.**

- Conforti, C., **La città effimera e l'universo artificiale del giardino**, Roma, 1980.
- Conti, F., **Monumenti d'Italia. Palazzi Reali e Residenze Signorili**, Novara, 1986.
- Corti, L., **Vasari. Catalogue Complet**, París, 1941.
- Cruz Valdovinos, J.M., *Platería madrileña en el siglo XVI. Madrid en el Renacimiento*,
Alcalá de Henares, 1986.
- Chastel, A., **Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico**,
Madrid, 1982.
- Chastel, A., **El Gran Taller de Italia, 1460-1500**, Madrid, 1966.
- Chastel, A., **Les Arts de l'Italie**, París, 1963, 2 vols.
- Chastel, A., **El mito del Renacimiento (1420-1520)**, Barcelona, 1969.
- Checa Cremades, F., **El manierismo en Europa**, Madrid, 1986.
- Checa Cremades, F., **Pintura y Escultura del Renacimiento en España (1450-1600)**, Madrid,
1983.
- Checa Cremades, F., **Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento**, Madrid, 1978.
- Chueca Goitia, F. **Arquitectura del Siglo XVI (Ars Hispaniae XI)**, Madrid, 1953.
- D'Ancona, P.
Aeschlimann, E., **Dictionnaire des Miniaturistes du Moyen Age et de la Renaissance**,
Milán, 1949.
- De Vecchi, P., **La obra pictórica completa de Tintoretto**, Barcelona, 1974.
- Del Campo Muñoz, J. **Breve Historia del Palacio del Viso del Marqués**, Madrid, 1988.
- Desjardins, A., **La vie et l'oeuvre de Jean de Bologne**, París, 1883.

Echeverría Goñi, P.L.

De Orbe Sibate, A.

Roldán Marrodán, F.J.,

Manzanal Nogales, R.,

Renacimiento y Humanismo en Navarra. El Retablo de Genevilla, Pamplona, 1991.

Engemann, J.,

Untersuchungen zur sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit, Munster, 1973.

Exposición.

Capilla Sixtina. Raffaello e la Roma dei Papi, Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, 1986. Capilla Sixtina, Mayo-Octubre de 1985 y Mayo-Octubre de 1986.

Exposición.

Madrid, Biblioteca Nacional. Dibujos de arquitectura y ornaméntación de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglos XVI-XVIII. Septiembre-Diciembre, 1991.

Exposición.

Toledo, Museo de Santa Cruz. Reyes y Mecenas. Marzo-Mayo, 1992.

Exposición.

Madrid, Palacio de Velázquez. Tapices y Armaduras del Renacimiento. Joyas de las Colecciones Reales, Madrid, 1992.

Fernández G., M.,

Los grutescos en la arquitectura española del protorrenacimiento, Valencia, 1987.

Ferrara, S.

Bellini, P.

Catalogue Generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca Nazionales de Bologna. Gabineto delle stampe. Bolonia, 1977.

Ferruolo, A.B.,

Botticelli's Mythologies; Ficino's De Amore, Polizianos's Stanze per la Giostra: their circle of love. Art Bulletin, XXXVII, 1955.

Formaggio, D.

Basso, C.

La miniatura, Milán, 1960.

Frégnac, C.,

La Faïence Européenne (Le Guide du Connaisseur), Friburgo, 1976.,

Garavaglia, N.,

La obra pictórica completa de Andrea Mantegna, Barcelona, 1973.

Gaya Nuño, J.A.,

Alonso Berruguete en Toledo, Barcelona, 1944.

Ghiesa, G.,

L'Arrendamento in italia. Il quattrocento, Roma, 1980.

- Gibbon, A., **Bronzes de Fontainebleau**, París, 1985.
- Gombrich, E.H., **El legado de Apeles**, Madrid, 1982.
- Gombrich, E.H., *Botticelli's Mythologies; A study in the Neoplatonic Symbolism of his circle.* JWCI, VIII, 1945.
- Gombrich, E.H., **Imágenes simbólicas: Estudios sobre el Arte del Renacimiento**, Madrid, 1983.
- Gombrich, E.H.
Tafari, M.
Ferino Pafdeu, S., **Giulio Romano**, Milán, 1989.
- Gregoriotti, G., **Le monde merveilleux des bijoux**, Milán, 1969.
- Harrsen, M., (dir) **Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library**, Nueva York, 1958.
- Hartt, F., **Giulio Romano**, New Haven, 1958, 2 vols.
- Hartt, F., **Botticelli**, Nueva York, 1953.
- Hauser, A., **El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del mundo moderno**, Madrid, 1965.
- Heckscher, W.S., *The Anadyomene in Medieval tradition (Pelagia, Cleopatra, Aphrodite); a prelude to Botticelli's Birth of Venus.* **Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, VII, 1956.
- Heimbürger R., M., **Allesandro Algardi Scultore**, Castello, 1973.
- Hermanini, V.F., **La Farnesina**, Bérghamo, 1927.
- Hermann, H.J., **Die Handschriften und inkunabeln der italienischen Renaissance**, Leipzig, 1930.
- Hernández Perera, J., **Escultores florentinos en España**, Madrid, 1957.

- Heydendreich, L.,
Passavant, G., **La época de los genios. Renacimiento italiano 1500-1540**, Madrid, 1974.
- Hunisak, A., **L'Art de Florence**, Florencia, 1989.
- Kauffmann, G., **Die Kunst des 16 Jahrhunderts**, Berlín, 1970.
- Keutner, H., **Sculpture Renaissance to Rococo**, 3 vols., Londres, 1969.
- Kraus, H.P., **A Catalogue of 100 outstanding manuscripts in the last four decades**, Nueva York, 1978.
- Kunoth, J., *Francisco Pacheco's Apotheosis of Hercules*. JWCI, 1964.
- Lazzaro, C., **The Italian Renaissance Garden**, New Haven- Londres, 1990.
- Leveque, J.J., **L'Ecole de Fontainebleau**, Neuchâtel (Suiza), 1984.
- López Torrijos, R., **La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII**, Madrid, 1978.
- López Torrijos, R., **La mitología en la pintura española del siglo de oro**, Madrid, 1985.
- Lleo Cañal, V., **Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano**, Sevilla, 1979.
- Malafarina, G., **La obra pictórica completa de Agostino Carracci**, Milán, 1976.
- Mâle, E., **L'Art religieux après le Concile de Trente**, París, 1932.
- Manaba, C., **Montorsoli e la sua opera genovesa**, Génova, 1959.
Manuscritos. **Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library**, Nueva York, 1953.
- Marini, R., **La obra pictórica completa del Veronés**, Barcelona, 1976.
- Marle, R. van, **Iconographie de l'art profane au Moyen Age et a la Renaissance**, Nueva York, 1971, 2 vols.
- Masson, G., **Italian Gardens**, Londres, 1987.
- Meiss, M., **The Limbourgs and their contemporaries**, Nueva York, 1974, 2 vols.

- Monreal, L., **La pintura en los grandes Museos N. 3 (Galería Brera), Barcelona, 1983.**
- Morán, J.M.
Checa Cremades, F., **El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la Galería de Pinturas, Madrid, 1985.**
- Müller Profumo, L. **El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600, Madrid, 1985.**
- Nieto Alcaide, V., **El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico, Madrid, 1980.**
- Nieto Alcaide, V., **El Renacimiento clásico, Madrid, 1986.**
- Pallucchini, R., **Veronés, Roma, 1940.**
- Panofsky, E., **Vida y Arte de Alberto Durero, Madrid, 1982.**
- Panofsky, E., *The iconography of the Gallery of Francis I at Fontainebleau. Gazette des Beaux Arts, 1958.*
- Panofsky, E., **Renacimiento y Renacimientos en el Arte occidental, Madrid, 1985.**
- Panofsky, E., **Idea. Contribución a la historia de la Teoría del Arte, Madrid, 1980.**
- Panosfky, E., **Estudios sobre iconología, Madrid, 1984.**
- Pope-Hennessy, J., **Cellini, Milán, 1985.**
- Pope-Hennessy, J., **Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, Londres, 1963.**
- Pope-Hennessy, J., **Catalogue of italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, Londres, 1964, 3 vols.**
- Pope-Hennessy, J., **El Retrato en el Renacimiento, Madrid, 1985.**
- Pray Bober, P.
Rubinstein, R., **Renaissance Artist & Antique Sculpture, Londres, 1986.**
- Pray Bober, Ph., **Drawings after the antique by Amico Aspertini, Londres, 1957.**

- Reinach, S., **Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580)**, París, 1905-1910.
- Rosende Valdés, A. **Historia del Arte Gallego. El Renacimiento**, Madrid, 1982.
- Rosenthal, E., *Plus Ultra, Non Plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V.* JWCI, XXXIV, 1971.
- Rosenthal, E., *The lombard sculptor Niccolo da Corte in Granada from 1537 to 1552.* **The Art Quarterly**, XXIX, Detroit, 1966.
- Rosenthal, E.E., **El Palacio de Carlos V en Granada**, Madrid, 1988.
- Rousset, J., **L'Eau et les tritons dans les fêtes et ballets de cour, 1580-1640, Les fêtes de la Renaissance**, París, 1956.
- Santoro, C., **I Codici Miniati della Biblioteca Trivulziana**, Milán, 1958
- Sanz, M.J., *Vasos renacentistas de cristal de roca en el Museo Lázaro Galdiano*, **Goya**, 152, 1979.
- Saxl, F., **La Fede Astrologica de Agostino Chigi**, Roma, 1934.
- Schlosser, J. von **Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío**, Madrid, 1988.
- Sebastián, S., **Arte y Humanismo**, Madrid, 1978.
- Shearmann, J., **Manierismo**, Madrid, 1984.
- Strong, R., **Arte y poder: fiestas del Renacimiento, 1450-1600**, Madrid, 1988.
- Toesca, P., **La Collezioni di Ulrico Hoepli**, Milán, 1930.
- Tormo, E., *El sepulcro de don Ramón Folch de Cardona en Bellpuig.* **B.R.A.H.**, LXXXVII, 1925.
- Venturi, A., **Storia dell'Arte Italiana**, Milán, 1901, XI vols.
- Venturi, A., **Sandro Boticelli**, Roma, 1925.

BIBLIOGRAFIA

- Vitry, P., **La sculpture française classique de Jean Goujon a Rodin**, París, 1933.
- Volpe, G.
Volpicelli, L.
Della Corte, A.
Pazzini, A., **La vita Medioevale italiana nella miniatura**, Roma, 1960.
- Vollmer, H.
Stephens-Theodotos, **Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler, von der antike bis zur Gegenwart**, Leipzig, 1938.
- Wiles, B.H., **The fountain of Florentine sculptors and folloers from Donatello to Bernini**, Cambridge, 1933.
- Wind, E., **Los misterios paganos del Renacimiento**, Barcelona, 1971.
- Wind, E., *Studies in Allegorial portraiture*. JWCI, I, 1937.
- Wittkower, R., **La escultura: procesos y principios**, Madrid, 1988.
- Wittkower, R., *Titian's allegory of Religion succoured by Spain*. JWCI, 1930-40.
- Würtenberger, **El manierismo**, Barcelona, 1964.
- Zerner, H., **École de Fontainebleau. Gravures**. París, 1969..

FUENTES MITOLOGICAS Y LITERARIAS.

- Albricus **Allegoriae Poeticae**, París, 1520.
- Alciato **Emblemas** (Edición y Comentarios de Santiago Sebastián; traducción de Emblemas de pilar Pedraza), Madrid, 1985.
- Apolodoro **Biblioteca** (ed. G. Frazer) 2 vols. Londres-Nueva York.

- Aulo Gelio **Noches áticas** (ed. Hertz), Leipzig, 1871.
- Bestiario.** **Bestiaire Roman.** (Textos medievales traducidos por E. de Solms). Ginebra, 1977.
- Bestiario.** **Bestiario Toscano.** texto B. Anónimo franciscano. (Alfred Serrano y Donet y José Sanchís y Carbonell), Madrid, 1986.
- Bestiario.** **Bestiario Medieval** (edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría), Madrid, 1986.
- Bocaccio, G., **Genealogía de los dioses paganos** (Edición preparada por María Consuelo Alvarez y Rosa María Iglesias), Madrid, 1983.
- Borges, J.L., **El libro de los seres imaginarios**, Barcelona, 1990.
- Bosque, A.de **Mythologie et Manierisme: Italia, Bavière, Fontainebleau, Praga, Pays Bas, París**, 1985.
- Boyance, P., **Etudes sur la religion romaine**, Roma, 1972.
- Branstan, B., **Mitología germánica ilustrada**, Barcelona, 1959.
- Cartari, V., **Imagini delli Dei degli Antichi**, Graz, 1963.
- Cirlot, J.E., **Diccionario de Símbolos**, Barcelona, 1984.
- Conti, N., **Mitología** (Traducción y comentarios de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Alvarez Morán), Murcia, 1988.
- Corán.** **El Corán.** (Introducción, traducción y notas de Juan Vernet), Barcelona, 1983.
- Cunqueiro, A., **Fábulas y leyendas de la mar**, Barcelona, 1983.
- Des Places, E., **La Religion Grecque. Dieux, cultres, rites et sentiment religieux dans la Grèce antique**, París, 1969.
- Diodoro de Sicilia **Biblioteca Histórica** (ed. Bekker-Dindorf), Leipzig, 1888-1906.
- Durand, G., **Las estructuras antropológicas de lo imaginario**, Madrid, 1981.
- Elíade, M., **Historia de las creencias y de las ideas religiosas**, vol. I, Madrid, 1978.

BIBLIOGRAFIA

- Elíade, M., **Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado**, Madrid, 1981.
- Enciclopedia. **Enciclopedia de Mitología** Afrodisio Aguado, Madrid, 1967.
- Esprui, S. **Las rocas, el mar, lo azul**, Barcelona, 1986.
- Eurípides **Tragedias. Las Bacantes. Hécuba**, Barcelona, 1960.
- Fisiólogo. **El Bestiario medieval**. (Introducción y notas por Nilda Guglielmi), Buenos Aires, 1971.
- Gibson, M., **Monstruos dioses y hombres de la mitología griega**, Madrid, 1989.
- Góngora, L. de **Fábula de Polifemo y Galatea**, Madrid, 1990.
- Graf, A., **Miti, legende e superstizioni del medioevo**, Bolonia, 1964.
- Graves, R., **Los mitos griegos**, Madrid, 1985, 2 vols.
- Graves, R.
Pathai, R. **Los mitos hebreos**, Madrid, 1986.
- Grimal, P. (dir.) **Mitologías del Mediterráneo al Ganges**, Barcelona, 1970, 2 vols.
- Grimal, P., **Diccionario de Mitología Griega y Romana**, Barcelona, 1984.
- Hawkes, J., **El origen de los dioses. Las maravillas de Creta y Micenas**, Barcelona, 1968.
- Healy, J.N., **Irish Ballads and songs of the Sea**, Mercier, 1971.
- Heródoto **Historia** (ed. Ph Legrand), París.
- Hesíodo, **Teogonía** (ed. Mazón), París, 1928.
- Higinio **Fabulae** (ed. J.H. Rose), Leyden, 1934.

- Homero, **Himnos**, París, 1967.
- Homero, **La Odisea**, (ed. G. Dindorf), IV vols., Oxford, 1955.
- Homero, **La Ilíada** (ed. Mazón), IV vols. París, 1938.
- Hunt, B., **Sea Legends**, Londres, 1971.
- Joyce, P.W., **Irish Ballads and songs of Sea**. Cork, 1971.
- Morales y Marín, J.L., **Diccionario de Iconología y Simbología**, Madrid, 1984.
- Naquet, P., **Mito y tragedia en la Grecia Antigua**, Madrid, 1989.
- Nilsson, M.P. **Historia de la Religión griega**, Buenos Aires, 1968.
- Nilsson, M., **The Minoan and Mycenaean Religion and its survival in Greek religion**, Dinamarca, 1968.
- Ovidio, **Las Metamorfosis**, Madrid (Austral), 1983.
- Pausanias **Descripción de Grecia** (ed. Fr.Spiro), 3 vols. Leipzig, 1903.
- Pérez Rioja, J.A., **Diccionario de Símbolos y Mitos**, Madrid, 1971.
- Pérez de Moya, J., **Filosofía Secreta** (1584), Barcelona, 1977.
- Pfiffig, A.J., **Religio etrusca**, Graz, 1975.
- Picard. Ch., **Les religions prehelléniques (Crete et Mycenes)**, París, 1948.
- Puech, H-Ch. (dir) **Las religiones Antiguas (4 vols.) en Historia de las Religiones (s. XXI)**, Madrid, 1983.
- Reinach, S., **Cultes, Mythes et Religions**, París, 1908.
- Reinach, S., **Orfeo**, Madrid, 1910.
- Revilla, F., **Diccionario de iconografía**, Madrid, 1990.

BIBLIOGRAFIA

- Ripa, C., **Iconologia ovvero descrittione edi diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione**, Hildesheim, 1970.
- Ruiz de Elvira, A., **Mitología Clásica**, Madrid, 1975-1982.
- Ruiz de Elvira, A., *Mitología y estética* (Separata de **Ideas estéticas**, n.105, 1969).
- Sainero, R., **Leyendas celtas**, Madrid, 1985.
- Sebillot, **Legendes, croyances et superstitions de la mer**, París, 1886.
- Seeman, O., **Diccionario Ilustrado de mitología**, Barcelona, 1971.
- Servio **Comentario a Virgilio** (ed. Thilo y Hagen) 3 vols. Leipzig 1881-1902.
- Symposio. Madrid, **La religión romana en Hispania**, Instituto de Arqueología "Rodrigo Caro". Madrid, 1979.
- Virgilio, **Geórgicas**, Barcelona, 1988.
- Virgilio, **La Eneida**, Madrid (Austral), 1976.
- Vorágine, S. de la **La Leyenda Dorada** (Traducción de Fray José Manuel Macías), Madrid, 1982.

RELIGIOSIDAD POPULAR MEDITERRANEA.

- Amades, J., **Els Ex-vots**, Barcelona, 1952.
- Amich-Bert, J., **Mascarones de proa y exvotos marineros**, Barcelona-Buenos Aires, 1949.
- Barreda, F., *Exvotos marineros en santuarios santanderinos (XVIII). Nuestra Señora de Valencia en Viono*. Altamira, **Revista del Centro de Estudios Montaneses**, 1954.
- Basch, L., *Graffites navals à Délos*. **Bulletin de Correspondance Hellénique**, suplente 1, Etudes Deliennes, 1973.

- Bresc, G y H., *Les saints protecteurs de bateaux. Ethnologie française*, IX, n.2, 1979.
- Brossard, J.M., *Les ex-voto de la chapelle Notre Dame du Bon Port. Neptunia*, 27, 1952.
- Bruneau, Ph., *Recherches sur les cultes de Délos à l'èpoque hellénistique et à l'èpoque impériale*, París, 1970.
- Dainville, F. de, *Saint François Xavier patron des gens de mer. Archivum Historicum Societatis Jesus*, XXII, 1963.
- Delehayé, H., *Les Legendes Hagiographiques. Subsidia Hagiographica*, 18, Bruselas, 1973.
- Exposición.** París, Palais Chaillot. **Ex-voto marins dans le monde de l'antiquité à nos jours.** Exposition réalisée par le Musée de la Marine et l'Association pour la Sauvegarde et l'Etude des Ex-voto Marins et Fluviaux. Musée de la Marine. Palais Chaillot, París, 1981.
- Exposición.** Collioure, Antibes, Marsella. **Ex-voto marins de Méditerranée.** Exposition du Musée de la Marine. París, 1978-79.
- Exposición.** Milán, Museo Naval. **Ex-voto marinari del'600 c dell'800.** Milán, 1972.
- Flandreysy, J., *Ex-voto des Saintes-Maries-de-la-Mer et de Notre Dâme de Consolation d'Allauch. La Femme Provençale*, 1922.
- Frost, H., *Bronze-Age stone-anchors from the Eastern Mediterranean. The Mariners's Mirror*, 56, n.4, 1970.
- Gómez Pellón, E.
Coma González, G., **Fiestas y rituales de Asturias. Período Estival**, Gijón, 1986.
- Guillén, J., *Ex-votos marineros. Revista Española de Arte*, Diciembre 1932.
- Guillén, J., *Exvotos marineros. su origen, clases, arte y técnica*, Madrid, 1934.
- Henningsen, K., *Coins for luck under the mast. The Mariner's Mirror*, 51, n.3, 1965.
- Junceda, E., *Leyenda e Historia de la Virgen de la Barca en Navia. BIDEA*, 96-97, 1979.
- Lacroix, B., *Folklore de la mer et religion*, Ottawa, 1980.
- Llompert, G., *Miracles. Tablillas votivas de Mallorca. Boletín de la Cámara oficial de*

BIBLIOGRAFIA

Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca, LCXCVI, 1965.

Llompart, G., **Exvotos marineros, Barcelona, 1984.**

Manso Porto, C., *San Telmo, Predicación, devoción y culto por las costas gallegas y portuguesas.*
Revista Guardia Real, Año IV, n.30, Abril, 1982.

Martínez Hidalgo, J.M., **El Museo Marítimo de Barcelona, Barcelona, 1984.**

Mollat, M., *Les attitudes des gens de mer devant le danger et devant la mort.***Bulletín de la**
Société archéolpgoie du Finistère, 51, 1973.

Rebuffo, L., **Ex-voto marinari, Roma, 1961.**

Woolner, D., *Graffiti of ship at Tarxien, Malta.***Antiquity, 31, 1957.**

SIGLAS.

- A.E.A.....Archivo Español de Arte.
- A.E.A.A.....Archivo Español de Arqueología.
- B.R.A.H.....Boletín de la Real Academia de la Historia.
- B.R.S.G.....Boletín de la Real Sociedad Geográfica.
- C.I.L.Corpus Inscriptorum Latinorum.
- C.V.A.Corpus Vasorum Antiquorum.
- J.W.C.I.Journal of the Warburg and Courtland Institute.
- R.P.G.R.Repertóire des peintures grecs et romains.
- R.R.G.R.Repertóire des reliefs grecs et romains.
- R.S.G.R.Repertóire de la statuaire grec et romain.
- R.V.P.G.E.Repertóire des vases peints grecs et etrusques.

***RELACION DE
ILUSTRACIONES***

LAMINAS

EL MEDITERRANEO ANTIGUO.

CAPITULO I-I:

lám.I,I,1. Idolo "de violín". Kimolos 3200-2800 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,2. Idolo "de brazos cruzados". Syros. 2800-2300 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,3. Sartén cicládica. Naxos. 2800-2300 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,4. Sartén cicládica. Syros. 2800-2300 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,5. "Fresco de la Flota". Akrotiri (Thera). 1550-1500 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,6. Anillo aúreo. Tirinto. Finales del S.XVI a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,7. "Fresco de la Flota". Akrotiri. Detalle.

lám.I,I,8. "Fresco de la Flota". Akrotiri. Detalle.

lám.I,I,9. "Fresco de la Flota". Akrotiri. Detalle.

lám.I,I,10. Pie de lámpara con cuatro pescadores. Melos. 1550-1500 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,11. Modelo de barco de remos. Mojlos. 2600-1900 a.C. Museo de Heraklion.

lám. I,I,12. Ancla. Cnoso. 1550-1400 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,13. Mesa o pie de lámpara. Akrotiri, 1550-1500 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,14. Cuenco cerámico. Akrotiri. Segunda mitad del S.XVI a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,I,15. Ritón, "estilo marino". Zakros. 1500-1450 a.C. Heraklion, Museo Arqueológico.

lám.I,I,16. Vaso de dos asas, "estilo marino". Palaiokastros. 1500 a.C., Heraklion, Museo Arqueológico.

lám.I,I,17. Tritón de obsidiana. Hagia Triada. 1550-1450 a.C. Heraklion, Museo Arqueológico.

lám.I,I,18. Sarcófago de terracota. Gazzi (Creta) 1200 a.C. Heraklion, Museo Arqueológico.

CAPITULO I-II:

lám.I,II,1. Oleo. Walter Crane. Los Caballos de Neptuno.1893.

lám.I,II,2. Anfora de tres asas. Prosyma (Argólida). S.XV a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,II,3. Jarra de estribo. Kritsa. S. XIII a.C. Agios Nikolaos, Museo Arqueológico.

lám.I,II,4. Jarra de estribo. Perati. S.XII a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,II,5. Jarra de estribo.Langada. S.XII a.C. Cos, Museo Arqueológico.

lám.I,II,6. Jarra de estribo. Esciros. S. XII a.C. Esciros, Museo Arqueológico.

lám.I,II,7. Lebrillo. Langada. S. XII a.C. Cos, Museo Arqueológico.

lám.I,II,8. Decoración de estuco. Palacio de Tirinto. Fines S. XV a.C. Nauplio, Museo Arqueológico.

lám.I,II,9. Fresco de los Delfines. Palacio de Cnoso. S. XV a.C.

CAPITULO I-III:

lám.I,III,1. Templo de Posidón en Sunion (Atica). 440 a.C.

CAPITULO I-IV:

lám.I,IV,1. Modelo de barco de arcilla. Fortesa(Cnoso). 850 a.C. Heraklion, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,2. Modelo de barco en bronce. Santuario de Posidón en el Istmo de Corinto. S.VI a.C. Itsmia, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,3. Crátera argiva. Pintor de Atenas. S. VIII a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,4. Anfora argiva. 710 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,5. Placas votivas. Corinto. S. VII-VI a.C. Anticuario de Berlín.

lám.I,IV,6. "Pinax". Posidón. Corinto. Anticuario de Berlín.

lám.I,V,7. Placas votivas. Posidón y Anfítrite. Corinto. Anticuario de Berlín.

lám.I,IV,8. "Pinax". Posidón y Anfítrite. Corinto. Anticuario de Berlín.

lám.I,IV,9. "Pinax". Posidón y Anfítrite. Corinto. Anticuario de Berlín.

lám.I,IV,10. "Kiathos". Beocia. Nereo o Tritón. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,11. Anfora. Nereo o Tritón. Primera mitad S.VI a.C. Gran Bretaña, Castillo de Ashby.

lám.I,IV,12. "Dinos" ático. Sófilos. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,13. Crátera de volutas. "Vaso François". S. VI a.C. Florencia, Museo Arqueológico.

lám. I,IV,14. "Vaso François". Detalle: Tetis.

lám.I,IV,15. Anfora. Nereo y Herakles. S. VI a.C. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,16. "Kylis". Nereo y Herakles. S.VI a.C. Tarquinia, Museo Nacional.

lám.I,IV,17. Crátera ática. Sófilos. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,18. Anfora ática. S. VI a.C., Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.I,IV,19. "Kylis". Tritón o Nereo. S. VI a.C. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,20. "Kylis". Olto (?). S. VI a.C. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,21. "Skyphos". S. VI a.C. Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.I,IV,22. "Lekithos". 520 a.C. Oxford, Ashmolean Museum.

lám.I,IV,23. Anfora. 510 a.C. Museo de Wurzburg.

lám.I,IV,24. "Pyxis" ático. 560 a.C. París. Museo del Louvre.

lám.I,IV,25. Anfora ática. S. VI a.C. Boston, Museo de Bellas Artes.

lám.I,IV,26. Hidria ática. S. VI a.C. Roma, Palacio de los Conservadores.

lám.I,IV,27. Anfora. Pintor de Amasis. Ultimo cuarto del S.VI a.C., París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,28."Olpe". Pintor de Amasis. Fines S. VI a. C.

lám.I,IV,29. "Kylis" ático. 480 a.C.

lám.I,IV,30. "Kylis". Exequias. Munich, Antikensammlungen.

lám.I,IV,31."Lekithos". Pintor de Edimburgo. 500 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,32. "Oinochoe" ático. 500 a.C. Tebas, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,33."Kylis". Eufonio. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,34. Estatua de bronce. "Posidón de Ugento". 525-500 a.C. Tarento, Museo Nacional.

lám.I,IV,35. Figura de terracota. Posidón. Malessin (Peloponeso). S. VI a.C. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,36. Frontón occidental del "antiguo templo" de Atenea Polias. Atenas, Museo de la Acrópolis.

lám.I,IV,37. Frontón occidental del "antiguo templo" de Atenea Polias". Atenas, Museo de la Acrópolis.

lám.I,IV,38. "Statera". Posidonia. 530-490 a.C.

lám.I,IV,39. "Statera". Posidonia. 530-490 a.C.

lám.I,IV,40. "Statera". Posidonia. 530-490 a.C.

lám.I,IV,41. "Statera". Posidonia. 530-490 a.C.

lám.I,IV,42. "Tetradracma". Posidonia. 530-490 a.C.

lám.I,IV,43. "Tetradracma". Posidonia. 530-490 a.C.

lám.I,IV,44. "Statera". Tarento. Taras y caballo marino alado. 500 a.C.

lám.I,IV,45. Anfora panatenaica. Posidón. S.IV a.C. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

lám.I,IV,46. Hidria ática. Pella. 400 a.C. Atenea y Posidón. Pella, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,47. "Peliké". 400 a.C. Atenea y Posidón. Tarento, Museo Nacional.

lám.I,IV,48. Crátera. Atenas. "Pintor de Cecrops". 410 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,49. Crátera. "Pintor de Cécrops". 410 a.C. Detalle.

lám.I,IV,50. Crátera de volutas. Atica. Fines S.V o principios del S.IV a.C. Ruvo, Colección Jatta.

lám.I,IV,51. Anfora. "Pintor de Europa". Olinto. Tesalónica, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,52. "Kylix". Douris. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,53. Crátera caliciforme. Principios del S.IV a.C. Anticuario de Berlín.

lám.I,IV,54. "Kylix". Aristófanes de Erginos. Posidón, Polibotes y Gea. Anticuario de Berlín.

lám.I,IV,55. "Kylix". Posidón y Polibotes. París, Biblioteca Nacional.

lám.I,IV,56. Hidria ática. S.V a.C. Posidón y Teseo. Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.I,IV,57. "Lekithos". "Pintor de Phiale" (?). S. IV a.C. Posidón y Amimone. Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.I,IV,58. Hidria ática. "Pintor de Erbach". S.V a.C. Posidón y Amimone. Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.I,IV,59. Hidria ática. "Pintor de Egisto". Posidón y Amimone. 470 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,60. Crátera caliciforme. Atica. Posidón y Amimone. Principios del S. IV a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,61. "Rithon". S.V a.C. Nereo o Tritón. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,62. "Pyxix" ático. Egina. 460 a.C. Nereo y nereidas. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,63."Peliké". Camiros."Pintor de Marsias". 325 a.C. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,64. Escultura de bronce. Posidón. Cabo Artemision.460-450 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,65.Posidón. Cabo Artemision.Detaille.

lám.I,IV,66. Escultura de bronce. "Posidón de Livadostro".Atica.450 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,67.Placa esculpida. Segunda mitad del S.V a.C. Munich (n.185). Desaparecida.

lám.I,IV,68.Friso oriental del Partenón. Atenas.432 a.C. Posidón,Apolo y Artemis. Atenas, Museo de la Acrópolis.

lám.I,IV,69. Reconstrucción del frontón occidental del Partenón. Disputa de Atenea y Posidón. Atenas, Museo de la Acrópolis.

lám.I,IV,70. Posidón. Frontón occidental del Partenón. 432 a.C. Atenas, Museo de la Acrópolis.

lám.I,IV,71. Anfítrite. Frontón occidental del Partenón. 432 a.C. Atenas, Museo de la Acrópolis.

lám.I,IV,72. Reconstrucción del frontón oriental del Partenón. Nacimiento de Atenea. Atenas, Museo de la Acrópolis.

lám.I,IV,73. Relieves en mármol. "Altar de los Doce Dioses". Atenas. 425 a.C.

lám.I,IV,74.Dioscuros ecuestres. Acroterio del templo de Locri.430-420 a.C. Reggio-Calabria, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,75."Monumento de las Nereidas". Xantos (Licia). Fines del S.V a.C. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,76."Monumento de las Nereidas". Xantos. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,77. Acroterio del templo de Asclepios en Epidauro.380-375 a.C. Nereida. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,78. Nereida sobre monstruo marino. Formia (S. Italia). Principios S.IV a.C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,79.Tritonisa. Copia romana de un original del S.IV a.C. Ostia, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,80."Trono Ludovisi".470-460 a.C. Roma, Museo de las Termas.

lám.I,IV,81. Afrodita Cnidia. Copia romana de Praxíteles.364-361 a.C. Museos Vaticanos.

lám.I,IV,82."Afrodita de Cirene".Copia romana de un original griego del 315 a.C. Roma, Museo de las Termas.

lám.I,IV,83.Terracota.Procedencia desconocida. 460 a.C. Tritón y Teseo. Atenas, Museo Canellopoulos.

lám.I,IV,84.Terracota. Olimpia.450 a.C.

Nereida. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,85.Placa en relieve. Ultimo cuarto del S. V a.C. Nereida y Tritón. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,86.Bronce.Atenas.Principios S.V a.C. Taras sobre el delfín. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,87.Mosaico. Olinto (N.Africa). S.V a.C. Tetis y las nereidas con las armas de Aquiles.

lám.I,IV,88.Pendientes de oro.Crimea.Copia del S.XIX sobre un original del S.IV a.C. Nereidas sobre hipocampos. Londres, Victoria and Albert Museum.

lám.I,IV,89.Anillo de oro con sello. Primera mitad del S.IV a.C. Nereida sobre hipocampo. Boston, Museo de Bellas Artes.

lám.I,IV,90. Anillo de oro. Reggio-Calabria. S.IV a.C. Hipocampo alado. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,91. Sello criselefantino. S. IV a.C. Tetis e hipocampo. Tarento, Museo Nacional.

lám.I,IV,92. Sello criselefantino. S. IV a.C. Hipocampo. Tarento, Museo Nacional.

lám.I,IV,93.Escarabeo de cornalina. S.V o principios del IV a.C. Posidón sobre hipocampo. París, Gabinete de Medallas (B.N.).

lám.I,IV,94. Calcedonia. S.IV a.C. Hipocampo alado. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,95.Escarabeo de Calcedonia. Fines S.V a.C. Hipocampo. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,96. Anillo de sardónice. S.IV a.C. Tritón o Nereo. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,97.Escarabeo de cristal verde.Segunda mitad del S.V a.C.Escila, Berlín, Staatliche Museen.

lám.I,IV,98."Statera". Plata.Posidonia. S.V a.C. Posidón.

lám.I,IV,99."Statera". Plata.Posidonia. S.IV a.C. Posidón.

lám.I,IV,100."Statera". Plata. Tarento. Principios S.IV a.C.Posidón y tridente.

lám.I,IV,101."Statera". Plata. Tarento.340 a.C. Anfítrite.

lám.I,IV,102. "Statera". Oro. Tarento.Primer mitad del S.IV a.C. Taras niño y Posidón.

lám.I,IV,103."Statera". Plata. Itanos. S.V a.C. Nereo.

lám.I,IV,104. "Statera". Plata. Itanos. S.V a.C. Tritón.

lám.I,IV,105. "Statera". Plata. Itanos. S.V a.C. Hipocampos o Grifos.

lám.I,IV,106.Tetradracma. Macedonia. 420-415 a.C. Escila.

lám.I,IV,107. "Dracma". Bizancio. S.IV a.C. Posidón tauroctóno.

lám.I,IV,108.Estatua de mármol. Posidón de Eleusis. Copia romana de un original griego de mediados del S.IV a.C. Eleusis,Museo Arqueológico Nacional

lám.I,IV,109. Moneda romana de época imperial. Posidón y Atenea.

lám.I,IV,110.Estatua de mármol. Posidón de Porto D'Anzio. Copia romana de un original helenístico. Roma, Museo Lateranense.

lám.I,IV,111.Estatua de bronce.Posidón. Pella. Copia de un original del S.IV a.C. Pella, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,112.Estatua de bronce. "Posidón Loeb". S.III a.C. Munich, Galería de Antigüedades del Estado.

lám.I,IV,113.Estatua de mármol. Posidón. Melos. Segunda mitad del S.II a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,114.Estatua de mármol. Casa de Dioniso, Delos. Posidón. S.III a.C. Delos, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,115.Estatua de bronce macizo. "Posidón Jameson". S. III a.C. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,116.Estatua de mármol. Tritonisa. Templo de Despoina de Likosura (Arcadia).Primera mitad del S.II a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,117.Grupo escultórico. Ictiocentauro y Sileno. S.I a.C. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,118.Grupo escultórico con cen-

tauro marino, nereida y erotes. S.I a.C. Museos Vaticanos.

lám.I,IV,119.Grupo escultórico. Nereida sobre Ketos marino. S. I a.C. Florencia, Uffizi.

lám.I,IV,120.Basa de columna decorada en relieve. Nereida y tritón. Templo de Apolo en Dídima.

lám.I,IV,121. Estatua de mármol. Afrodita.Copia romana de un original de Doidalsas de Bitinia (250 a.C.). Museos Vaticanos.

lám.I,IV,122.Estatua de mármol. Afrodita. Copia romana de un original de Doidalsas de Bitinia (250 a.C.). Museo de Rodas.

lám.I,IV,123.Torso marmóreo de Afrodita. Atenas. S. II a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,124.Altar de Pérgamo. Proyección norte. S.II a.C. Berlín, Pergamon Museen.

lám.I,IV,125. Altar de Pérgamo. Nereo-Doris, Océano-Tetis. S. II. a.C. Berlín, Pergamon Museen.

lám.I,IV,126.Altar de Pérgamo. Tritón. S.II a.C. Berlín, Pergamon Museen.

lám.I,IV,127.Altar de Pérgamo. Anfítrite. S.II a.C. Berlín, Pergamon Museen.

lám.I,IV,128.Altar de Pérgamo. Friso norte. Fragmentos del carro de Posidón.

S.II a.C. Berlín, Pergamon Museen.

lám.I,IV,129. Estatua de mármol. Victoria. Santuario de los Cabiros en Samotracia. 190 a.C. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,130. Mascarón de proa: "la dama de la rosa". Barcelona, Museo Marítimo.

lám.I,IV,131. Terracota. Tetis sobre hipocampo. París, Museo del Louvre.

lám.I,IV,132. Terracota. Tetis sobre hipocampo. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,133. Terracota. Mirina. Afrodita sobre delfín. Primera mitad del S.I a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,134. Terracota. Ierakas, Monemvasia. Afrodita. S.I a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,135. Terracota. Mirina. Afrodita. S.I a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,136. "Lekithos" con busto de Afrodita. Tanagra (Beocia). S.IV a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

lám.I,IV,137. "Askos". Canosa (Apulia). 300-250 a.C. Escila. Boston, Museo de Bellas Artes.

lám.I,IV,138. "Askos". Canosa (Apulia). 310-300 a.C. Escila. Londres, Museo Británico.

lám.I,IV,139. Placa de bronce. Dodona. Escila. S.III a.C. Atenas, Museo Arqueo-

lógico Nacional.

lám.I,IV,140. Estatua de bronce. Afrodita. Agora de Atenas. S.I a.C. Atenas, Museo del Agora.

lám.I,IV,141. Medalla de oro con nereida sobre toro marino. Grecia. S.III a.C. Tesalónica, Museo Arqueológico.

lám.I,IV,142. Colgante de oro. Palaiokastron. S.II a.C. Hamburgo, Museo de Escultura y Joyería.

lám.I,IV,143. Camafeo de sardónice. Tritón y nereida. S.II a.C. Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.I,IV,144. "Diadema Loeb". Oro y granate. Mediados del S.III a.C. Munich, Galería de Antigüedades.

lám.I,IV,145. Anillo de Sardónice. Escila (?). Principios S.III a.C. Berlín, Museo del Estado.

lám.I,IV,146. Tetradracma (Antígono II). Plata. S.III a.C. Posidón y Apolo.

lám.I,IV,147. Tetradracma (Antígonos Doson). Plata. S.III a.C. Posidón.

lám.I,IV,148. Dracma de oro. Liga de los Bretios. S.III a.C. Posidón.

lám.I,IV,149. Tetradracma. Plata. Salamina. Demetrios Poliorcete. 290 a.C. Posidón.

lám.I,IV,150. Dracma de oro. Liga de los Bretios. Tetis sobre hipocampo. 210 a.C.

lám.I,IV,151.Mosaico pavimental. Magoula (Esparta). Tritón.Segunda mitad del S.III a.C. Esparta,Museo Arqueológico.

lám.I,IV,152."Skiphos" de vidrio. Sifnos. Erotes sobre monstruos marinos. S.I a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.

CAPITULO I-V:

lám.I,V,1.Hidria. Vulci "Pintor de Micali". 510 a.C. Asamblea de Dioses. Florencia, Museo Arqueológico.

lám.I,V,2."Kylix".Cerveteri.S.VI a.C.Posidón sobre monstruo marino. Florencia, Museo Arqueológico.

lám.I,V,3."Kalpis".Vulci.S.VI a.C.Nereo o Tritón. Ohio, Museo de Toledo.

lám.I,V,4. Hidria. Caere. 520 a.C.Heracles o Menelao luchando con el monstruo marino. Suiza, Coll. Hirschmann.

lám.I,V,5. Grupo escultórico en piedra. Vulci. S.VI a.C. Jinete sobre hipocampo.

lám.I,V,6.Pintura mural. Tumba de los leones en Tarquinia. 530-520 a.C.

lám.I,V,7."Kylix". Tarquinia. Segunda mitad del S.IV. Tarquinia, Museo Nacional.

lám.I,V,8.Crátera de volutas. "Pintor de la Aurora". Rapto de Tetis. S.IV a.C. Roma, Museo de Villa Giulia.

lám.I,V,9.Crátera de volutas. "Pintor de la Aurora".Eos y Céfalos. S.IV a.C. Roma, Museo de Villa Giulia.

lám.I,V,10.Pintura mural. Tumba del Barón. Tarquinia. S.V-IV a.C.Hipocampos.

lám.I,V,11.Estela funeraria. Bolonia. Fines S.V a.C. Hipocampo.Bolonia, Museo Cívico.

lám.I,V,12.Espejo de bronce grabado. Grifo marino y peces. S.III a.C. París, Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional.

lám.I,V,13.Sarcófago. Grifos marinos afrontados. S.III a.C. Florencia, Museo Arqueológico.

lám.I,V,14. Sarcófago. Decoración de delfines en el frente. S.III a.C. Florencia, Museo Arqueológico.

lám.I,V,15. Sarcófago. Tritones en combate. S.III a.C. Florencia, Museo Arqueológico.

CAPITULO I-VI:

lám.I,VI,1.Moneda.Templo de Neptuno en el Campo de Marte. Fines S.I a.C. Londres, Museo Británico.

lám.I,VI,2.Escultura en bronce. Flavióbri-ga (Castro Urdiales, Cantabria). Divinidad asociada a Neptuno. Santander, Museo Regional de Prehistoria y Arqueología.

CAPITULO I-VII:

lám.I,VII,1.Templo de Portuno. Roma, "Via del mare". S.II a.C.

lám.I,VII,2.Altar de Domicio Aenobarbo. Mármol. Roma. 100 a.C.Posidón y Anfítrite. Munich, Gliptoteca.

lám.I,VII,3.Altar de Domicio Aenobarbo.- Mármol. Roma. 100 a.C.Tritones músicos. Munich, Gliptoteca.

lám.I,VII,4.Altar de Domicio Aenobarbo.- Mármol. Roma. 100 a.C.Nereida sobre hipocampo. Munich, Gliptoteca.

lám.I,VII,5.Altar de Domicio Aenobarbo.- Mármol. Roma. 100 a.C.Nereida sobre toro marino. Munich, Gliptoteca.

lám.I,VII,6.Altar de Domicio Aenobarbo.- Mármol. Roma. 100 a.C.Nereida sobre hipocampo. Munich Gliptoteca.

lám.I,VII,7.Altar de Domicio Aenobarbo.- Mármol. Roma.100 a.C.Nereidas, Ictio-centauro y Ketos. Munich, Gliptoteca.

lám.I,VII,8.Estatua de mármol. Neptuno. Primera mitad del S.II d.C. Madrid, Museo del Prado.

lám.I,VII,9.Estatua de mármol. Roma, Campo de Marte. S.II d.C. El Océano personificado. Roma, Palacio de los Conservadores.

lám.I,VII,10.Relieve en mármol.Roma, Ara Pacis. 13 d.C. Tellus Saturnia y dos ninfas.

lám.I,VII,11.Relieves del Arco de Triunfo

erigido en Orange (Galia) bajo el reinado de Tiberio.

lám.I,VII,12.Relieve. Roma. Segunda mitad del S.II. "Triunfo de Marco Aurelio". Roma, Museo Capitolino.

lám.I,VII,13.Sarcófago de Melfi (Italia). Mediados del S.II d.C. Catedral de Melfi.

lám.I,IV,14.Sarcófago de Velletri. Detalle. S.II d.C. Velletri, Museo Cívico.

lám.I,VII,15.Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Posidón y Amimone.

lám.I,VII,16.Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Triunfo de Anfítrite. Reconstrucción de Nicolini.

lám.I,VII,17.Pintura mural. Roma, "Domus Aurea". S.I d.C. Centauros marinos y seres fabulosos.

lám.I,VII,18.Pintura mural. Roma, "Domus Aurea" S.I d.C. Centauros marinos y seres fabulosos.

lám.I,VII,19.Pintura mural. Roma, Villa de Boscoreale. S.I d.C.Polífemo y Galatea. Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.I,VII,20.Pintura mural. Pompeya, Villa de los Misterios. Casa de Venus en la concha.

lám.I,VII,21.Mosaico pavimental. Ostia. Termas de Neptuno. S.II d.C.

lám.I,VII,22. Mosaico pavimental. Ostia. Termas de Neptuno. S.II d.C. Neptuno.

lám.I,VII,23.Mosaico pavimental. Ostia.

Termas de Neptuno. S.II d.C. Ictiocentauro.

lám.I,VII,24. Mosaico pavimental. Rissaro. S.II d.C. Neptuno conduciendo a sus hipocampos.

lám.I,VII,25.Mosaico pavimental. La Chebba. S.II d.C. Túnez, Museo del Bardo.

lám.I,VII,26. Mosaico pavimental. Pompeya. S.II d.C. Nupcias de Neptuno y Anfítrite.

lám.I,VII,27. Mosaico pavimental.Herculano. Período flavio. Neptuno y Anfítrite.

lám.I,VII,28. Mosaico pavimental. Verulamium. St. Albans (Inglaterra). S.II d.C. Océano.

lám.I,VII,29.Mosaico pavimental. Cartago. S.II d.C. Océano. Londres, Museo Británico.

lám.I,VII,30.Mosaico pavimental. Mérida, Casa del Mitreo. S.II d.C.

lám.I,VII,31.Mosaico pavimental. Mérida, Casa del Mitreo. S.II d.C. Personificación de Océano.

lám.I,VII,32.Plato argénteo. Nereida sobre caballo marino. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

lám.I,VII,33. Recipiente de vidrio soplado. "Vaso Portland". S.I d.C. Londres, Museo Británico.

lám.I,VII,34.Recipiente de vidrio soplado.

"Vaso Portland". S.I d.C. Londres, Museo Británico.

lám.I,VII,35. Gema tallada. Roma. Epoca de Augusto. Neptuno y sus caballos marinos. Londres, Museo Británico.

lám.I,VII,36.Estatua de bronce. Neptuno. Denia. S.IV d.C. Valencia, Museo de Bellas Artes.

lám.I,VII,37.Relieve de mármol. Roma.200 d.C. Navío entrando en el Puerto de Roma.

lám.I,VII,38.Relieve. Propileos de Pisidia (Antioquía).S.III d.C. Neptuno.

lám.I,VII,39.Relieve. Propileos de Pisidia (Antioquía).S.III d.C.Tritones y Trofeos.

lám.I,VII,40.Relieve. Old Carlise (Cumberland, Inglaterra). Tritón.

lám.I,VII,41. Mosaico pavimental. Oued Biblane (Susa).S.III d.C.Neptuno. Túnez, Museo del Bardo.

lám.I,VII,42.Mosaico pavimental.Itálica. Principios del S.III d.C.Triunfo de Neptuno.

lám.I,VII,43. Mosaico pavimental. Itálica. S.III d.C. Detalle: Neptuno.

lám.I,VII,44.Mosaico pavimental. Itálica. S.III d.C. Detalle:orla nilótica y componentes del "thíasos" marino.

lám.I,VII,45.Mosaico pavimental. Itálica.S.III d.C. Detalle:Nereida sobre grifo

marino.

lám.I,VII,46. Mosaico pavimental. Itálica.S.III d.C. Detalle:cabeza de hipocampo.

lám.I,VII,47. Mosaico pavimental. Baccano (Italia). S.III d.C. Océano y animales marinos. Roma, Museo Lateranense.

lám.I,VII,48. Fragmento de mosaico pavimental. Europos (Macedonia).Fines S.III d.C. Océano. Tesalónica, Museo Arqueológico.

lám.I,VII,49. Fragmento de mosaico pavimental. Europos. Fines S.III d.C. Tetis. Tesalónica, Museo Arqueológico.

lám.I,VII,50.Mosaico pavimental.Antioquía,"Casa de la Pesca". Tetis y seres marinos. S.III d.C.

lám.I,VII,51.Mosaico pavimental. Antioquía,"Casa de Menander". Océano y Tetis. S.IV d.C.

lám.I,VII,52.Mosaico pavimental.Antioquía, Yatko. S.IV-V d.C. Tetis.

lám.I,VII,53.Mosaico pavimental. Anazarbus. Tetis. S.IV d.C.

lám.I,VII,54.Mosaico pavimental. Antioquía. Tetis. S.IV d.C.

lám.I,VII,55.Mosaico pavimental. Shahha (Siria). S.IV d.C. Tetis y orla nilótica.

lám.I,VII,56.Mosaico pavimental. Utique (Acholla). S.IV d.C. Océano. Neptuno y Anfítrite y nereidas.

lám.I,VII,57.Mosaico pavimental. Dueñas (Palencia). 250 d.C. Océano y dos nereidas.

lám.I,VII,58.Mosaico pavimental. Dueñas (Palencia). 250 d.C. Detalle: nereida sobre toro marino.

lám.I,VII,59.Mosaico pavimental.Carranque (Toledo). S.III-IV d.C. Océano y seres marinos.

lám.I,VII,60. Mosaico pavimental.Halicarnaso. S.IV a.C. Venus y dos tritones. Londres, Museo Británico.

lám.I,VII,61.Mosaico pavimental. Shaba Philippopolis. S.III d.C. Venus en la concha. Museo Souweida.

lám.I,VII,62.Mosaico pavimental. Timgad. S.IV d.C. Venus marina. Museo de Timgad.

lám.I,VII,63.Mosaico pavimental.Rudston (Inglaterra).S.IV d.C. Venus marina y tritón. Cleveland, Hull Museum.

lám.I,VII,64.Mosaico pavimental. Silín (Norte de Africa). S.III d.C. Nereida y centauro marino.

lám.I,VII,65.Mosaico pavimental. Piazza Armerina. S.IV d.C. "Thiasos" marino.

lám.I,VII,66.Mosaico pavimental.Norte de Africa. 200 d.C. Argelia, Museo de Lambesis.

lám.I,VII,67.Mosaico pavimental. Palmira. S.IV d.C. Casiopea y las nereidas.

Damasco, Museo Nacional.

lám.I,VII,68.Mosaico pavimental.Sevilla. Principios S.III d.C. Sevilla, Museo Arqueológico.

lám.I,VII,69.Mosaico pavimental. Sevilla. Principios S.III d.C. Sevilla, Museo Arqueológico.

lám.I,VII,70.Mosaico pavimental. Sevilla. Principios S.III d.C. Sevilla, Museo Arqueológico.

lám.I,VII,71. Mosaico pavimental. Sevilla. Principios S.III d.C. Sevilla, Museo Arqueológico.

lám.I,VII,72.Lucerna de arcilla.Agora de Atenas. Primera mitad del S.III d.C. Atenas, Museo del Agora.

lám.I,VII,73.Bandeja de plata. Tesoro de Midenhall. S.IV d.C. Londres, Museo Británico.

lám.I,VII,74. Remate de fuente de plata. Tesoro de Midenhall. S. IV d.C. Tritón. Londres, Museo Británico.

lám.I,VII,75. Cuchara de plata. Tesoro de Thetford. S.IV d.C. Londres, Museo Británico.

lám.I,VII,76. Pátera argétea de Parabiago.S.IV d.C. Milán, Galería Brera.

lám.I,VII,77. Pátera de Parabiago. S.IV d.C. Detalle: Océano y Tetis. Milán, Galería Brera.

lám.I,VII,78. Asa de sartén. Bondonneau (Francia). S.IV d.C.Venus marina. París,

Museo del Louvre.

lám.I,VII,79.Cofre de Secundus y Proyecta. S.IV d.C. Venus marina. Londres, Museo Británico.

LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE).

CAPITULO II-I:

lám. II,I,1. Iglesia de San Martín de Zillis (Suiza). Siglo XII.

lám. II,I,2. Beato de Liébana (790).

lám. II,I,3. Lábaro de Constantino.

lám. II,I,4. Cofre de Secundus y Proyecta. S. IV d.C. Londres, Museo Británico.

lám. II,I,5. Sarcófago italiano. siglo III-IV. Nápoles, Museo Nacional.

lám. II,I,6. Triunfo de Neptuno y Anfítrite. Constantina. S. IV d.C. París, Museo del Louvre.

lám. II,I,7. Triunfo de Neptuno y Anfítrite. Detalle. París, Museo del Louvre.

lám.II,I,8. Miniatura. Creación del Universo. Grandes Horas de Rohan. Siglo XIV.

lám.II,I,9. Mosaico. Rávena, San Apolinar el Nuevo. Pesca milagrosa. S. VI d.C.

lám. II,I,10. Oleo. Salvador Dalí. Cristo de San Juan de la Cruz. 1951. Glasgow, Art Gallery.

lám.II,I,11. Sarcófago de Curcia Cacia. Epoca Constantiniana. Roma, Museo de Letrán.

lám.II,I,12. Venus. Detalle del Cofre de Secundus y Projecta. Londres, Museo Británico.

lám.II,I,13. Tapiz del Apocalipsis. "La Gran Prostituta". Siglo XIV.

lám. II,I,14. grupo escultórico. Jonás y la ballena. Fines siglo III. Ohio, Cleveland Museum of Art.

lám. II,I,15. Sarcófago romano. Siglo III. Roma, Museo Lateranense.

lám. II,I,16. Sarcófago romano. Siglo III. Munich, Ny. Carlsber Gliptothek.

lám. II,I,17. Sarcófago romano. Siglo III. Roma, Santa María la Antigua.

lám. II,I,18. Sarcófago de Baebia Hertophila. Roma, Museo de las Termas.

lám. II,I,19. Lipsanoteca de Brescia. Segunda mitad del siglo IV. Brescia, Museo Cristiano Medieval.

lám.II,I,20. Pintura mural. Roma, Hipogeo de los Aurelios. S. III.

lám.II,I,21. Pintura mural. Roma, Catacumba de San Calixto (Capilla de los Sacramentos).

lám. II,I,22. Pintura mural. Roma, Catacumba de los Santos Pedro y Marcelino.

lám. II,I,23. Mosaico pavimental. Aquileia. Jonás. 313 d.C.

lám. II,I, 24. Escultura en mármol. El Nilo. Arte helenístico. Escuela de Alejandría. Museos Vaticanos.

lám.II,I,25. Mosaico de cúpula. Rávena. Baptisterio de los Ortodoxos. 450.

lám. II,I,26. Mosaico de cúpula. Rávena, Baptisterio de los Arrianos. Fines s. V o principios del VI.

CAPITULO II.

lám.II,II,1. Tumba de la Abadesa Teodota. Siglo VIII.

lám. II,II,2. Hipogeo de las Dunas (Poitiers). Siglo VII.

lám. II,II,3. Hipogeo de las Dunas (Poitiers). Siglo VII.

lám. II,II,4. Cripta de San Lorenzo de Grenoble (Francia). Siglo VIII.

lám. II,II,5. Sacramentario Gelasio. Siglo VIII. Biblioteca Apostólica Vaticana.

lám. II,II,6. Pontifical de San Ethewaldo. Winchester, Siglo X. Londres, Museo Británico.

CAPITULO III.

lám.II,III,1. Cubierta ebúrneas del "Libro de los Perícopes". Reims. 870. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

lám.II,III,2. Cubierta del "Libro de los Perícopes". Detalle: la Resurrección de los muertos.

lám.II,III,3.Cubierta ebúrne. Metz. Fines siglo IX. París, Biblioteca Nacional.

lám.II,III,4. Cubierta ebúrne. "Crucifixión de Verdún". Metz. Siglo IX-X. Londres, Victoria and Albert Museum.

lám. II,III,5. Cubierta ebúrne."Crucifixión de Aldabero". h. 1000. Metz, Museo Municipal.

lám. II,III,6. Cubierta ebúrne. "Crucifixión de Tongress". Lieja. 972-1008. Tongress, Iglesia de Notre-Dâme.

lám. II,III,7. Cubierta ebúrne. "Evangelium Longum". Monasterio de St. Gallen. Tuotilo. h.900.

lám. II,III,8.Cubierta ebúrne. Evangelinario de Noailles. 2ª mitad del siglo IX. París, Biblioteca Nacional.

lám.II,III,9.Miniatura. "Codex Aureus" de San Emerano. Reims. h. 870.

lám.II,III,10.Miniatura. Evangelinario. Siglo IX. París, Biblioteca Nacional.

lám.II,III,11.Miniatura. Evangelinario. Catedral de Hildesheim. Principios del siglo XI.

lám.II,III,12. Miniatura. Evangelios. Catedral de Bamberg. Principios siglo XI. Bamberg, Staats Bibliothek.

lám. II,III,13. Bajorrelieve del Palacio asirio de Khorsabad. Siglo VIII a.C. París, Museo del Louvre.

lám. II,III,14. Lámpara romana. Siglo II d.C. Ulises y las Sirenas. Museo de Canterbury.

lám.II,III,15. Lámpara romana. Siglo II d.C. Museo de Canterbury.

lám. II,III,16."Stamnos". Vulci. S.VI a.C. Ulises y las sirenas. Londres, Museo Británico.

lám.II,III,17.Miniatura. Sacramentario de Gellone. Fines S. VIII. París, Biblioteca Nacional.

lám.II,III,18. Miniatura. Salterio Sttutgart. San-Germain-des-Prés. 870.

lám.II,III,19. Miniatura. Salterio Sttutgart. San-Germain-des-Prés. 870.

lám.II,III,20. Miniatura. Beato de la Catedral de Gerona. Folio 2. Siglo X.

lám.II,III,21.Miniatura. Beato de la Catedral de Gerona. Folio 2. Siglo X.

lám.II,III,22. Miniatura. Manual de cálculo Astronómico. Metz. 840. Madrid, Biblioteca Nacional.

lám.II,III,23. Miniatura. Salterio de Corbie. Fines siglo VIII. Canto de Habacuc.

lám.II,III,24. Miniatura. Evangelio de Hitda de Meschede. Colonia. Siglo XI.

Darmstad, Hessiche Laudes Bibliothek.
Jesús calmando la tempestad.

lám.II,III,25. Miniatura. Evangelio de
Hitda de Meschede. Colonia. Siglo XI.-
Darmstad, Hessiche Laudes Bibliothek.
Bautismo de Cristo.

lám. II,III,26. Panel de Sarcófago. Siglo X.
Calvi Vecchia (Campania).

CAPITULO IV.

lám.II,IV,1. Capitel. Iglesia de Saint- Dié.
Siglo XI-XII. Sirena.

lám.II,IV,2. Capitel. Iglesia de Saint-Se-
cond de Cortazonne.Siglo XIII. Sirena.

lám.II,IV,3. Capitel. Iglesia de Saint-Mi-
chel de Le Puy. Siglo XIII. Sirena.

lám.II,IV,4. Capitel. Iglesia de Bessué-
jouis. Sirena y centauros

lám. II,IV,5. Capitel. Iglesia de Mouliher-
ne. Sirena y centauresa.

lám. II,IV,6. Capitel. Iglesia de Bussié-
res-Badil. Sirenas.

lám. II,IV,7. Capitel del "hombre-tallo".
Iglesia de St. Julien de Brioude.

lám. II,IV,8. Capitel. Zurich. Sirena flan-
queada por monstruos.

lám. II,IV,9. Capitel. Iglesia de Fribourg-
en-Bisgrau. Sirena amamantando a su
cría.

lám. II,IV,10. Capitel. Iglesia de Pinillos
de Esgueva (Bu). Sirena.

lám. II,IV,11. Capitel. Iglesia de San
Pedro de Aibar (Na). Sirena.

lám. II,IV,12. Capitel. Avila, Iglesia de
Santo Tomé el Viejo. Siglo XI. Sirena.

lám. II,IV,13. Capitel. Avila, Basílica de
San Vicente. Fines Siglo XII. Sirena.

lám.II,IV,14. Canecillo. Iglesia de Santa
María de Piasca (Cantabria). Fines del
siglo XII. Sirena

lám. II,IV,15. Canecillos. Dehesa de Ro-
manos (Pa). Mujer impúdica-sirena.

lám.II,IV,16. Capitel. Monasterio de
Santa Mª la Real de Aguilar de Campoo
(Pa). Fines XII. Sirena. Madrid, M.A.N.

lám.II,IV,17.Capitel. Iglesia de Nuestra
Sra. de la Peña (Sg). Sirena

lám.II,IV,18.Capitel. Iglesia de Santa
Marta del Cerro (Sg). Sirena.

lám.II,IV,19.Capitel. Iglesia de Perorrubio
(Sg). Sirena.

lám.II,IV,20. Capitel. Gerona, Claustro de
San Pére de Galligans. Sirenas.

lám.II,IV,21. Capitel. Gerona, Claustro de
San Pere de Galligans. Sirenas.

lám.II,IV,22.Capitel. Iglesia de San Mi-
guel de Fuentidueña (Sg). Sirenas.

lám.II,IV,23.Capitel.Iglesia de Peñarrubia del Pirón (Sg). Sirena.

lám.II,IV,24.Capitel.Iglesia de Duratón (Sg). Sirena.

lám.II,IV,25. Capitel. Zamora, Iglesia de Santa María la Nueva. Sirena.

lám.II,IV,26. Capitel. Iglesia de Pineda de la Sierra (Bu). Sirena.

lám. II,IV,27.Capite. Iglesia de Nuestra Señora de las Vegas. Sirena.

lám. II,IV,28.Capitel. Estella, Iglesia de S. Pedro de la Rúa (Na). Sirena y centauro.

lám.II,IV,29. Capitel de la Girola. Catedral de Santiago dre Compostela (Co). Sirenas.

lám.II,IV,30. Friso de la Portada de San Michel en Le Puy. Sirenas.

lám.II,IV,31. Capitel. Iglesia de Sauve-Majeure. Sirenas.

lám.II,IV,32. Dovela. Iglesia de Saint-Hilaire en Foussais-Payre. Siglo XII. Sirenas.

lám.II,IV,33. Capiteles. Portada de la Iglesia de Urcel. La Tierra y el Mar (Sirenas).

lám.II,IV,34. Arquivolta. Iglesia de la Magdalena de Vezelay. Siglo XII-XIII. Sirenas.

lám.II,IV,35. Ménsula. Iglesia de San Nicolás de Nogaro. Fines siglo XI. Sire-

na.

lám.II,IV,36. Capitel. Sacristía de la Iglesia de Santa Quiteria-du-Mas. Siglo XII. Sirena.

lám. II,IV,37. Columna exterior.Iglesia de Souvigny. Sirena.

lám.II,IV,38. Capitel. Claustro de la Catedral de Monreale. Siglo XIII. Sirena.

lám.II,IV,39. Portada. Cementerio católico de Remagen (Westfalia). S.XII. Sirenas, tritón y otros seres marinos.

lám.II,IV,40. Capitel de Pilastra. Portugal. Coimbra, M. N. Machado de Castro. Siglo XII. Sirena.

lám.II,IV,41. Portada Occidental. Santa María la Real de Sangüesa (Na). Siglo XII. Sirena.

lám.II,IV,42. Arquivolta. Santa Mª de Uncastillo (Za). Primera mitad del siglo XII. Sirena.

lám.II,IV,43. Capitel . Iglesia de Pinillos de Esgueva (Bu). Sirena.

lám.II,IV,44. Canecillo. Iglesia de Duratón (Sg). Sirena.

lám.II,IV,45. Bajoerrelieve. Iglesia de Soto de Bureba (Bu). Sirena y tritón.

lám.II,IV,46. Canecillo. Iglesia de Armenia. Sirena.

lám.II,IV,47. Portada de las Platerías.

Catedral de Santiago de Compostela (Co). Siglo XII. Sirena.

lám.II,IV,48. Capitel. Zamora, San Claudio de los Olivares. Siglo XIII. Sirena coqueta.

lám.II,IV,49. Capitel. Iglesia de Colina de Losa (Bu).S.XIII. Sirena música.

lám.II,IV,50. Friso de la Iglesia de Andlau. Siglo XII. El mar (?).

lám.II,IV,51. Relieve. Abadía de Alspach, en Colmar. 1150. Tritón.

lám.II,IV,52.Canecillo. Iglesia de Santa Mª de Piasca (Cantabria). Siglo XII. Tritón.

lám.II,IV,53. Puertas de madera. Santa Mª en el Capitolio. Colonia. 1065. Ketos marino.

lám.II,IV,54. Pintura mural. Intradós del Arco del Presbiterio. Iglesia de Saint-Chef. Siglo XII. Mascarón de Océano y sirenas.

lám.II,IV,55. Pintura mural. Intradós del Arco del Presbiterio. Iglesia de Saint-Chef. Siglo XII. Mascarón de Océano y sirenas.

lám.II,IV,56. Pintura mural. Arranque del Arco del Presbiterio. Iglesia de Saint-Chef. Siglo XII. Sirena.

lám.II,IV,57. Pintura mural. Abside de la Iglesia de S. Jacobo Termeno (Tirol). 1214. Seres míticos.

lám.II,IV,58. Pintura sobre tabla. Juicio Final. Fines siglo XI. Pinacoteca Vaticana.

lám.II,IV,59. Pintura sobre tabla. Artesonado de San Martín de Zillis. Hombre cabalgando un pez.

lám.II,IV,60. Artesonado de San Martín de Zillis. Sirena abrevando un ciervo.

lám.II,IV,61. Artesonado de San Martín de Zillis. Sirena música.

lám.II,IV,62. Artesonado de San Martín de Zillis. Lobo-pezu.

lám.II,IV,63. Artesonado de San Martín de Zillis. Oso-pezu.

lám.II,IV,64. Artesonado de San Martín de Zillis. Ganso-pezu.

lám.II,IV,65. Artesonado de San Martín de Zillis. Unicornio marino.

lám.II,IV,66. Artesonado de San Martín de Zillis. Elefante marino.

lám.II,IV,67. Artesonado de San Martín de Zillis. Perro marino y corzo marino.

lám.II,IV,68. Artesonado de San Martín de Zillis. Pescadores.

lám.II,IV,69. Artesonado de San Martín de Zillis. Angel-viento.

lám.II,IV,70. Pintura mural. Iglesia de San Quirce de Pedret (Ba). Siglo XI-XII. Sirena.

lám.II,IV,71. Pintura mural. Santa María de Tahull (Ba). Pinturas del ábside. Siglo XII. Barcelona, M.A.R.C.

lám. II,IV,72. Pintura mural. San Clemente de Tahull (Ba). Pinturas del ábside. Siglo XII. Barcelona, M.A.R.C.

lám.II,IV,73.Tablilla decorativa. Siglo XIII. Barcelona, M.A.R.C. Sirenas.

lám.II,IV,74. Miniatura. Biblia de Manerius. Siglo XII. París, Biblioteca de Santa Genoveva. Sirena y tritón abrazados.

lám.II,IV,75. Mosaico pavimental. Capilla de San Nicolás (Drôme). Siglo XII.

lám.II,IV,76. Mosaico pavimental. Bestiario. Catedral de Otrante (Italia). Siglo XII.

lám.II,IV,77. Tapiz de la Creación de la Catedral de Gerona. Creación de las aves y los peces. Principios S. XII.

CAPITULO V.

lám. II,V,1. Dibujo de la antigua fuente de la Abadía de Saint- Denis (Siglo XVI) (según J. Adhémar).

lám.II,V,2. Relieves de la Fuente de la Abadía de Sainte Denis. Fines del siglo XII. París, Escuela de Bellas Artes.

lám.II,V,3. Relieve de la Fuente de la Abadía de Saint Denis. Neptuno. París, Escuela de Bellas Artes.

lám.II,V,4. Relieve de la Portada Occidental de Notre-Dame de París. El mar. Siglo XIII.

lám.II,V,5. Zócalo. Catedral de Sens (Francia). Siglo XIII. Sirena.

lám.II,V,6. Ménsula. Catedral de St. Pierre de Poitiers (Francia). Siglo XIII. Sirena.

lám.II,V,7. Bajorrelieve. Metz, Catedral de San Esteban. Siglo XV. Sirenas.

lám.II,V,8. Misericordia. Iglesia colegial de Villefranche de Rouerge (Francia). Siglo XV. Sirena coqueta.

lám.II,V,9. Misericordia. Iglesia de St. Pierre de Louvain (Bélgica). Siglo XV. Sirena coqueta.

lám.II,V,10. Misericordia. Iglesia de St. Sulpice de Diest (Bélgica). Siglo XV. Sirena coqueta.

lám.II,V,11. Sillería. Colegial de Sta. Catalina de Hoogstraeten (Bélgica). Siglo XVI. Sirena coqueta.

lám.II,V,12. Zócalo de Sillería. Notre-Dame de Bâle (Alemania). Siglo XV. El canto de la sirena.

lám.II,V,13. Zócalo de Sillería. S. Pedro de Colonia. Siglo XV. Sirena con su hijito.

lám.II,V,14. Zócalo de Sillería. S. Pedro de Colonia. Siglo XV. Silva.

lám.II,V,15. Bajorrelieve. Irlanda, Kilcooley Abbey. Siglo XV. Sirena coqueta.

lám.II,V,16. Misericordia. Catedral de Zamora. Siglo XIV-XV. Sirena coqueta.

lám.II,V,17. Miniatura. Biblia de Souvigny. Fines S.XII. Moulins, Biblioteca Municipal.

lám.II,V,18. Miniatura de Bestiario. Manuscrito Ashmole. Fines del siglo XII. Oxford, Bodleian Library. Sirena.

lám.II,V,19. Miniatura. "Salterio Tenison". h.1284. Sirena y su cría. Londres, Museo Británico.

lám.II,V,20. Miniatura. Bestiario inglés. Siglo XIII (Manuscrito Sloan 278). Sirena y onocentauresa. Londres, Museo Británico.

lám.II,V,21. Miniatura. Manuscrito Rodey. Siglo XIV. Ulises y las sirenas. Londres, Museo Británico.

lám.II,V,22. Miniatura. Atlas Catalán. 1375. Sirena. París, Biblioteca Nacional.

lám.II,V,23. Miniatura. Grandes Horas de Rohan. Mes de Febrero. 1425-30. París, Biblioteca Nacional.

lám.II,V,24. Miniatura. Grandes Horas de Rohan. Mes de Abril. 1425-30. París, Biblioteca Nacional.

lám.II,V,25. Miniatura. Libro de Horas. Segunda mitad del siglo XV. Notre-Dame de Clemont Ferrand.

lám.II,V,26. Miniatura. Hortus Sanitatis. Magencia, 1491.

lám.II,V,27. Pintura sobre tabla. San Cristóbal. h.1400. Amberes, Museo Mayer van den Berg.

lám.II,V,28. Oleo sobre lienzo. El Jardín de las Delicias (detalle del panel central).

El Bosco. Siglo XVI. Madrid, Museo del Prado.

lám.II,V,29. Oleo sobre lienzo. El Jardín de las Delicias (detalle del panel central). El Bosco. Siglo XVI. Madrid, Museo del Prado.

lám.II,V,30. Oleo sobre lienzo. El Jardín de las Delicias (detalle del postigo izquierdo). El Bosco. Siglo XVI. Madrid, Museo del Prado.

LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO.

CAPITULO III,1.

lám.III,I,1. Mosaico pavimental de la Iglesia de los Santos Apóstoles de Madaba (Jordania). 578 d.C. Thalassa.

lám.III,I,2. Relieves eburneos. "Díptico de Helios y Selene". 420-450. Sens, Biblioteca Municipal.

lám.III,I,3. "Díptico de Helios y Selene". 420-450. Detalle: Tritones y Tritonisa.

lám.III,I,4. Placa de marfil. Bizancio. Siglo IX. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Detalle.

lám.III,I,5. "Díptico de Helios y Selene". 420-450. Detalle: Thalassa.

lám.III,I,6. Díptico consular. Murano. Fines S.V ó principios del VI. Rávena, Museo Nacional.

lám.III,I,7. Cátedra de Maximiano. Marfil. 550 d.C. Detalle: Bautismo de Cristo. Rávena, Museo Arzobispal.

lám.III,I,8. Díptico eburneo. S.VII. Bautismo de Cristo. Lyon, Museo de Bellas Artes.

lám.III,I,9. Anfora Conçesti. Mar Negro. S.V d.C. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

lám.III,I,10.Escudilla. Perm (Urales). 500 d.C. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

lám.III,I,11.Escudilla. Chenoua (Argelia). S.VI. París, Museo del Louvre.

lám.III,I,12.Aguamanil de plata. Perm (Urales). 650 d.C. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

lám.III,I,13. Medallón áureo. Lambosa (Chipre). S. VII d.C. Washington, Colección Dumbarton Oaks.

lám.III,I,14. Mosaico Mural de la Catedral de Torcello (Italia).S.XII. Juicio Final. Detalle: Talassa.

lám.III,I,15.Mosaico Mural de la Iglesia de S. Lucas de Fócide (Grecia). Año 1000. Bautismo de Cristo.

lám.III,I,16.Mosaico de la Iglesia de Dafni(Atenas). Año 1100. Bautismo de Cristo.

lám.III,I,17.Mosaico Mural. Capilla de los Normandos (Palermo). Siglo XII. Bautismo de Cristo.

lám.III,I,18. Icono sobre tabla. Monasterio de Monte Sinaí. Siglo XII. Juicio Final, detalle.

lám.III,I,19.Icono sobre tabla.Procedencia desconocida. Mediados del S.XIV. Atenas, Museo Canellopoulos.

lám.III,I,20.Fresco mural. Iglesia de Panagia Phorviotissa (Chipre).1333. Tálassa.

lám.III,I,21.Fresco mural. Monasterio de Gracanica (Yugoslavia).1320. Tálassa.

lám.III,I,22.Fresco mural. Iglesia de S. Jorge de Kurbinovo (Yugoslavia).1151.

lám.III,I,23.Friso de iconostasio. Convento de Sta. Catalina (Sinaí). S.XII.

lám.III,I,24.Fresco mural. Monasterio de Protoaton (Monte Athos). Siglo XIV.

lám.III,I,25.Icono sobre tabla. Patriarcado griego de Jerusalén. S. XIV. Atenas, Museo Bizantino.

lám.III,I,26.Icono sobre tabla. Serbia. S. XIV, Belgrado, Museo Nacional.

lám.III,I,27.Icono sobre tabla. Iglesia de S. Clemente de Ohrid (Yugoslavia). S.XIV. Ohrid, Museo Nacional.

lám.III,I,28.Miniatura. Salterio de París. Constantinopla. S.X. La Travesía del Mar Rojo. París, Biblioteca Nacional.

lám.III,I,29.Miniatura. Homilias de Gregorio el Teólogo (n.10). Monasterio de Dyonisiou (Grecia). Siglo XI.

lám.III,I,30.Relieves exteriores de la Igle-

sia de Achtamar (Anatolia). Jonás. Siglo X.

lám.III,I,31.Placa ebúrneas. Grecia (?). S. IX. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.III,I,32.Cofre ebúrneas. S.X-XI. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.III,I,33.Cofre ebúrneas. S. XI. Londres, Museo Victoria y Alberto.

lám.III,I,34.Cofre ebúrneas. S.XI. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.III,I,35.Fresco Mural. Monasterio de Lavra (Monte Athos, Grecia).Juicio Final.1512.

lám.III,I,36.Fresco Mural. Monasterio de Lavra. Juicio Final: Tálassa. 1512.

lám.III,I,37.Fresco mural. Iglesia de Sta. Maria Moldovita (Rumanía). P. Rares (pintor).1537. Tálassa.

lám.III,I,38. Fresco mural. Fachada exterior. Voronet (Rumanía).1547.Tálassa.

lám.III,I,39.Fresco mural. Iglesia de S. Anastasio (Arbanassi, Rumanía).1729. Tálassa.

lám.III,I,40.Fresco mural. Fachada exterior. Voronet (Rumanía).1547. Aguas superiores.

lám.III,I,41. Fresco mural. Fachada exterior. Voronet (Rumanía).1547. Aguas superiores.

lám.III,I,42.Fresco mural. Monasterio de

Lavra (Grecia).Teófanos el Cretense. 1535. Bautismo.

lám.III,I,43.Fresco mural. Monasterio de Xenophontos (Grecia). Escuela Cretense.1544.

lám.III,I,44.Fresco mural. Monasterio de Lavra (Grecia), capilla de S. Nicolás. Frangos Castellanos. 1560.

lám.III,I,45.Icono de bronce. S. Nicolás.S.XI. Tesalónica. Tesalónica, Museo bizantino de la Torre Blanca.

lám.III,I,46.Icono de bronce. S.Nicolás.1100. Atenas, Museo Canellopoulos.

lám.III,I,47.Icono de esteatita. Grecia. S.XI. S. Nicolás. Atenas, Museo Benaki.

lám.III,I,48. Icono de teselas. Monasterio de Stavronikita (Monte Athos, Grecia). Primer cuarto del siglo XIV.

lám.III,I,49.Fresco mural. Iglesia de S. Nicolás Orphanos (Tesalónica). 1310-15. S. Nicolás realizando un milagro en el mar.

CAPITULO III-II.

lám.III,II,1.Relieve de piedra. Ahnas-el-Medineh. Mediados S.III d.C. El Cairo, Museo Copto.

lám.III,II,2.Grupo escultórico. Ahnas-el-Medineh. S.V-VI d.C. Trieste, Museo Cívico.

lám.III,II,3.Nicho con nereida. Ahnas-el-Medineh. S.V-VI d.C. El Cairo, Museo Copto.

lám.III,II,4.Fragmento de relieve. Ahnas-el-Medineh. S.V-VI d.C. Venus. El Cairo, Museo Copto.

lám.III,II,5.Fragmento de relieve. Ahnas-el Medineh. S.V-VI.Venus y tritón. El Cairo, Museo Copto.

lám.III,II,6. Nicho arquitectónico. Procedencia desconocida. S.V-VI. Nereida sobre monstruo marino. Nueva York, Brooklyn Museum.

lám.III,II,7. Nicho arquitectónico. Benhasa (Egipto). S.VI. Nereida sobre monstruo marino.Alejandro, Museo greco-romano.

lám.III,II,8.Relieve. Egipto. S.V-VI. Tritonisas o sirenas. Recklinghausen, Museo de Iconos.

lám.III,II,9.Relieve. Gizah. S.V-VI. Ketos. Berlín, Staatliche Museen.

lám.III,II,10.Relieve. Ahnas-el-Medineh (?). S.V-VI. El Nilo. Nueva York, Brooklyn Museum.

lám.III,II,11.Placas de marfil con relieves. Alejandro. S.V. Nereidas. Londres, Victoria and Albert Museum.

lám.III,II,12.Relieves del Púlpito de Henry II. S.VI. Nereida. Catedral de Aquisgrán.

lám.III,II,13. Relieves del Púlpito de Henry II. S.VI. Isis Pelagia. Catedral de

Aquisgrán.

lám.III,II,14."Pixis" de marfil. Egipto. S.VI. El Nilo. Museo de Wiesbaden.

lám.III,II,15."Tapiz de las Nereidas. Akhim. S.IV. Washington, Dumbarton Oaks.

lám.III,II,16.Fragmento de tapiz. S.V. Boston, Museo de Bellas Artes.

lám.III,II,17.Fragmento de tapiz. S.V. Boston, Museo de Bellas Artes.

lám.III,II,18.Tejido de seda. S.IV-V. Nereidas. Tesoro de la Catedral de Sion.

lám.III,II,19.Tapiz. Egipto. S.V-VI. Nereidas. Washington, Museo Textil.

lám.III,II,20.Tapiz. Egipto. S.V-VI. Nereida. Museo de Cleveland (Ohio).

lám.III,II,21. Fragmento de túnica.Egipto. S.V-VI. Nereida sobre monstruo marino. Zurich, Museo Rietberg.

lám.III,II,22.Fragmento de túnica femenina. Egipto. S.VI. Nereida sobre pantera marina. Zurich, Museo Rietberg.

lám.III,II,23.Fragmento de tapiz. Egipto. S.VII-VIII. Nereida. Tarrasa, Museo Provincial Textil.

lám.III,II,24.Fragmento de túnica. Egipto. S.VI. Nereidas. Londres, Museo Victoria y Alberto.

lám.III,II,25.Fragmento de tapiz. Egipto.

S.V-VI. Nacimiento de Venus. París, Museo del Louvre.

lám.III,II,26.Tela de la Cruz Triunfante. Egipto. S.IX. Jonás. París, Museo del Louvre.

lám.III,II,27.Copa de vidrio. Egipto. S.IV-V. Nereida sobre delfín. Nueva York, Museo Metropolitano.

CAPITULO III-III.

lám.III,III,1. Pintura mural. Qas al-Hayr al-Gharbi. Siria. 730 d.C. Gea y dos centauros marinos. Damasco, Museo Nacional.

lám.III,III,2. Miniatura turca. S.XIV. Escena marina con embarcación de proa aviforme.

lám.III,III,3. Miniatura. Bagdag. 1237. Las Sesiones de al-Hariri. París, Biblioteca Nacional.

lám.III,III,4. Plato de cerámica de reflejo metálico. Al-Andalus. S. XIV.

lám.III,III,5. Miniatura. Deccan (India). Segunda mitad del siglo XV. Rey cautivo en la tormenta.

lám.III,III,6.Patio del Palacio de Comares en la Alhambra de Granada. Siglo XIV.

lám.III,III,7. Patio de los leones en la Alhambra de Granada. Siglo XIV.

lám.III,III,8. Fuente de los Leones. Alhambra de Granada. S.XI.

lám.III,III,9.Pilas gallonadas. Alhambra de Granada. S.XIV.

lám.III,III,10. Pila gallonada.Siglo XIV. Granada, Jardines del Generalife.

IV. EL RENACIMIENTO.

CAPITULO IV-II.

lám.IV,II,1.Manuscrito iluminado. Aristóteles, Ethicorum ad Nicomacum. Florencia. S. XV. Viena, Biblioteca Nacional.

lám.IV,II,2.Manuscrito iluminado. Breviario de la Curia Romana. Florencia, 1487. Biblioteca Apostólica Vaticana.

lám.IV,II,3. Manuscrito iluminado. Aristóteles, De Coelo. Florencia. S.XV. Viena, Biblioteca Nacional.

lám.IV,II,4.Manuscrito iluminado. Aristóteles, Physicae auscultationes seu doctrinae Naturalis. S.XV. Viena, Biblioteca Nacional.

lám.IV,II,5.Manuscrito iluminado. Suetonio, Vidas de los Doce Césares, Venecia,1471. Milán, Biblioteca Trivulziana.

lám.IV,II,6.Manuscrito iluminado. Aristóteles, Tratado de Moral. S. XV. Reginaldus pictor. Viena, Biblioteca Nacional.

lám.IV,II,7.Manuscrito iluminado. Ptolomeo, Magnae Compositiones. Viena, Biblioteca Nacional.

lám.IV,II,8.Manuscrito iluminado. M. Capella, De Nuptis Filologiae et Mercurii. Attavantes.Venecia, Biblioteca de San Marcos.

lám.IV,II,9.Manuscrito iluminado. Jura-
mento de B.Contarini. Venecia, 1485. Ve-
necia, Museo Correr.

lám.IV,II,10.Manuscrito iluminado. Epís-
tolas de Marsilio Ficino. S.XV. Wolfen-
büttel, Biblioteca Augusta de Herzog.

lám.IV,II,11.Pintura al fresco. Giovanni
Maria Falconetto. Salón del Zodíaco del
Palacio del Arco en Mantua.

lám.IV,II,12. Oleo. Botlicelli. El Nacimien-
to de Venus.1482. Florencia, Uffizi.

lám.IV,II,13. Relieves. Arco de entrada al
Castell Nuovo de Nápoles. Francesco
Laurana. 1480-85.

CAPITULO IV-III.

lám.IV,III,1.Manuscrito iluminado. Pe-
trarca, Cancionero y Triunfos. Principios
S.XVI. Milán, Biblioteca Trivulziana.

lám.IV,III,2. Dibujo a lápiz y aguada.
Giulio Romano. Neptuno sobre el Carro
marino. 1537. Dijon, Museo de Bellas
Artes.

lám.IV,III,3.Dibujo a lápiz y aguada.Giu-
lio Romano. Bodas de Tetis y Peleo.
Viena, Biblioteca Albertina.

lám.IV,III,4.Dibujo a lápiz y aguada.
Giulio Romano. El Océano.Biblioteca de
Chasworth.

lám.IV,III,5.Fresco. Rafael Sanzio. Gala-
tea.1511. Villa Farnesina.

lám.IV,III,6.Oleo. Paolo Pernicharo.

S.XVIII. Asamblea de Dioses (Copia de la
Loggia de Psiquis de Rafael en la Villa
Farnesina). Palacio de S. Ildefonso.

lám.IV,III,7.Oleo.S.XVIII. Pernicharo.
Asamblea de Dioses (Copia de la Loggia
de Psiquis de Rafael en la Villa Farnesi-
na). Palacio de S. Ildefonso.

lám.IV,III,8. Oleo. Bernardino Luini. Sta.
Catalina sepultada por dos ángeles.
Milán, Pinacoteca Brera.

lám.IV,III,9.Fresco. Tomasso Siciliano.
Estancias Vaticanas, "Sala de Constanti-
no".1517-1524.

lám.IV,III,10.Fresco.Giulio Romano. Man-
tua, Palacio del Té. Sala de los Vientos.

lám.IV,III,11.Fresco.Giulio Romano. Man-
tua, Palacio del Té. Sala de los Gigantes.

lám.IV,III,12.Fresco.Giulio Romano.Man-
tua, Palacio del Té. Sala de Psique.

lám.IV,III,13.Fresco. Familia Filippi.
Ferrara, Castillo Estense. Sala "dei Gio-
chi".

lám.IV,III,14.Fresco. Familia Filippi.
Ferrara, Castillo Estense. Sala "dei Gio-
chi".

lám.IV,III,15.Fresco. Vasari. Florencia,
Palacio Viejo. Sala de los Elementos
(1551-1558).

lám.IV,III,16.Fresco. Vasari. Florencia,
Palacio Viejo. Gabinete de Francisco I
(1570-72).

lám.IV,III,17. Fresco. Carracci. Parma,

Palacio del Jardín. 1604. Venus y Marte.

lám.IV,III,18.Fresco. Carraci. Roma, Palacio Farnesio.1599.Polifemo y Galatea.

lám.IV,III,19.Fresco. Veronés.Vicenza, Villa de Maser. Sala del Olimpo.

lám.IV,III,20.Fresco. Tintoretto. Venecia, Palacio Ducal.

lám.IV,III,21. Oleo. Bronzino. Andrea Doria como Neptuno. Milán, Galería Brera.

lám.IV,III,22.Placa de bronce. L.Leoni. 1541. Andrea Doria y Neptuno.

lám.IV,III,23.Oleo. Zuccari. El Olimpo. Fines S.XVI. Florencia, Uffizi.

lám.IV,III,24.Oleo. A. Allori. La pesca de perlas. Florencia, Palacio Viejo. Gabinete de Francisco I.Fines S.XVI.

lám.IV,III,25.Oleo. Vasari. Andrómeda liberada por Perseo. Florencia, Palacio Viejo. Gabinete de Francisco I. 1570.

lám.IV,III,26.Oleo. Zucchi. El descubrimiento de América. Fines S.XVI. Roma, Galería Borghese.

lám.IV,III,27. Oleo. Tiziano. Venus Anadyomene. 1517-20. Edimburgo, Galería Nacional de Escocia.

lám.IV,III,28.Oleo. Tiziano. La Religión socorrida por España. Madrid, Museo del Prado.

lám.IV,III,29. Fuente del Acqua Felice.

Roma. Fines del s. XVI.

lám.IV,III,30.Fuente de Neptuno. Bolonia. Giovanni Bolonia.1563-1566.

lám.IV,III,31.Fuente de Neptuno. Bolonia. Giovanni Bolonia.1563-1566.

lám.IV,III,32.Fuente de Neptuno. Florencia. B. Ammannati.

lám.IV,III,33.Fuente de Neptuno. Florencia. B. Ammannati.

lám.IV,III,34. Ninfa y sátiro de la Fuente de Neptuno. Florencia. B. Ammannati.

lám.IV,III,35.Fuente de Neptuno. Génova, Palacio Doria-Pamphili.Carlone.

lám.IV,III,36. Neptuno. Fuente de Neptuno. Mesina. Montorsoli.

lám.IV,III,37. Escila. Fuente de Neptuno. Mesina. Montorsoli.

lám.IV,III,38. Fuente de Neptuno. Florencia, Jardines de Bóboli. Stoldo Lorenzi.

lám.IV,III,39. Fuente de Neptuno. Roma, Villa Montalto. Bernini. Londres, Victoria and Albert Museum.

lám.IV,III,40.Fuente de Neptuno. Nápoles (S. Giovanni e Bovio). Fontana/Naccherino/Bernini.

lám.IV,III,41.Fuente de Trevi. Roma. Nicola Salvi, 1735.

lám.IV,III,42.Fuente del Océano.Florencia,Jardines de Bóboli. Giovanni Bolonia.

lám.IV,III,43. Fuente del Tritón. Roma. G.L. Bernini. S. XVII.

lám.IV,III,44. Fuente del Laberinto en Villa Petraia. Castello. Nicolo Tribolo.

lám.IV,III,45. Fuente de la Regina Giovanna. Palermo. Francesco Camiliani.

lám.IV,III,46. Fuente de la Regina Giovanna. Palermo. Francesco Camiliani.

lám.IV,III,47. Fontana del Vascello. Jardines Vaticanos. Giovanni Vasanzio.

lám.IV,III,48. Monumento al Sannazzaro. Montorsoli. Nápoles, Iglesia de Sta. María del Parto.

lám.IV,III,49. Escultura en mármol. Neptuno. Sansovino. Venecia, Palacio Ducal.

lám.IV,III,50. Relieve. Tritón. Montorsoli. Génova, Iglesia de S. Mateo.

lám.IV,III,51. Escultura en bronce. Neptuno. Giovanni Bolonia. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.IV,III,52. Escultura en bronce. Neptuno. Giovanni Bolonia. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.IV,III,53. Escultura en bronce. Neptuno. S.XVII. Seguidor de Giovanni Bolonia. Colección particular.

lám.IV,III,54. Escultura en bronce. Neptuno. S.XVII. Seguidor de Giovanni Bolonia. Colección particular.

lám.IV,III,55. Escultura en bronce. Neptu-

no. Alessandro Vittoria. Londres, Victoria and Albert Museum.

lám.IV,III,56. Placa de bronce. Neptuno. Severo de Ravenna. Columbia, Samuel Kress Collection.

lám.IV,III,57. Placa de bronce. A. Leopardi. Asamblea de Dioses. Columbia, Samuel Kress Collection.

lám.IV,III,58. Placa de bronce. A. Leopardi. El Triunfo de Neptuno. Venecia o Padua. S.XVI. Columbia, Samuel Kress Collection.

lám.IV,III,59. Placa de bronce. A. Leopardi (?). Combate de divinidades marinas. Columbia, Samuel Kress Collection.

lám.IV,III,60. Llamador de puerta. Bronce. Neptuno. Venecia. S. XVI. Venecia, Museo Correr.

lám.IV,III,61. Llamador de puerta. Bronce. Sirena alada. Véneto. S.XVI. Columbia, Samuel Kress Collection.

lám.IV,III,62. "Vaso de Jasón". Cristal de roca y orfebrería. Aníbal Fontana. Munich, Museo Schatzkammer.

lám.IV,III,63. Jarra con asa en forma de sirena. Cristal de roca y orfebrería. Milán (?). S. XVI. Tesoro del Delfín. Madrid, Museo del Prado.

lám.IV,III,64. Plato y Jarra de la Casa de Sajonia. Cristal de roca y orfebrería. Milán (?). Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.IV,III,65.Fuente de los Doce Césares.Cristal de roca y orfebrería. Milán. S. XVI.Tesoro del Delfín. Madrid, Museo del Prado.

lám.IV,III,66. Copa en forma de nave.-Cristal de roca y orfebrería.Milán (?).Fines S.XVI. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.IV,III,67.Copa en forma de nave. Cristal de roca y orfebrería.Detalle. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.IV,III,68. "Copa de Rodolfo II".Cristal de Roca. 1600. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.IV,III,69.Salero. B. Cellini.Neptuno y la Tierra. 1543.Viena, Museo de Historia del Arte.

lám.IV,III,70.Salero. B. Cellini. Neptuno y la Tierra. 1543. Viena, Museo de Historia del Arte.

lám.IV,III,71. Salero. B. Cellini.1543. Neptuno y la Tierra. Viena, Museo de Historia del Arte.

lám.IV,III,72. "Salero Gibbon".Inglaterra.1576. Londres, Goldsmiths'Hall.

lám.IV,III,73.Salero.Francia. Sirena. Tesoro del Delfín. Madrid, Museo del Prado.

lám.IV,III,74.Salero. Italia. Fines S.XVI. Florencia, Museo degli Argenti.

lám.IV,III,75.Brazaletes de oro. Tritonisa. S. III a.C. Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.IV,III,76.Brazaletes de oro. Tritón. S. III a.C. Nueva York, Metropolitan Museum.

lám.IV,III,77."Canning Jewel".Italia(?).1560. Londres,Victoria and Albert Museum.

lám.IV,III,78. Colgante. Italia. Fines S.XVI. Escila. Florencia, Museo degli Argenti.

lám.IV,III,79. Colgante. Italia. Fines S.XVI. Escila. Florencia, Museo degli Argenti.

lám.IV,III,80. Rodela. F. y F. Negrolí.1545. Viena, Armería Real.

lám.IV,III,81.Rodela del "Plus Ultra".Italia. Mediados del S.XVI.Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,82.Rodela del "Plus Ultra".Detalle. Italia. Mediados S. XVI. Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,83.Rodela. Italia.Tercer cuarto del S. XVI.Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,84. Rodela. Italia. H. 1585. Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,85.Rodela. Segunda mitad del S.XVI.Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,86.Rodela. Detalle. Segunda mitad del S. XVI. Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,87.Rodela. Italia. Fines S.XVI. Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,88.Borgoñota. Atribuida a L.

Piccinino. Italia. Fines S.XVI. Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,89.Borgoñota. Italia. Segunda mitad del S.XVI. Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,90. Borgoñota. Italia. Segunda mitad del S.XVI. Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,91. Silla de Montar (arazón delantero). Italia. Segunda mitad del S. XVI.Madrid, Armería Real.

lám.IV,III,92.Silla de Montar (arazón delantero). Italia. Segunda mitad del S.XVI. Madrid,Armería Real.

lám.IV,III,93.Silla de Montar (arazón trasero). Italia. Segunda mitad del S.XVI. Madrid,Armería Real.

lám.IV,III,94.Plato cerámico. Fontana(Urbino). 1565-1570. París, Museo del Louvre.

lám.IV,III,95.Vaso cerámico con tapa. Fontana (Urbino). 1570. París, Museo del Louvre.

lám.IV,III,96.Cofre. Venecia. Mediados del S. XVI. Triunfo de Neptuno.

lám.IV,III,97.Cassone. Roma. Segunda mitad del S.XVI.Florescia, Museo del Bargello.

lám.IV,III,98.Cuna.Toscana. Segunda mitad del S.XVI. Florescia, Museo Horne.

lám.IV,III,99.Cómoda. Génova.Fines S.XVI. Génova, Palacio Blanco.

CAPITULO IV-IV.

lám.IV,IV,1. Manuscrito iluminado."Les Echecs amoureux". Robinet Testard. Triunfo de Neptuno.París, Biblioteca Nacional.

lám.IV,IV,2. Manuscrito iluminado."Les Echecs amoureux". Robinet Testard. Detalle. París, Biblioteca Nacional.

lám.IV,IV,3.Manuscrito iluminado."Les Echecs amoureux".Robinet Testard. Detalle. París, Biblioteca Nacional.

lám.IV,IV,4.Bronce.Cellini."Ninfa de Fontainebleau". Mediados del S.XVI. París, Museo del Louvre.

lám.IV,IV,5. Relieve de la "Fuente de los Inocentes". Jean Goujon.1550. Nereida. París, Museo del Louvre.

lám.IV,IV,6. Relieve de la "Fuente de los Inocentes". Jean Goujon.1550.Nereida. París, Museo del Louvre.

lám.IV,IV,7.Relieve de la "Fuente de los Inocentes". Jean Goujon.1550. Amorcillo sobre león marino. París, Museo del Louvre.

lám.IV,IV,8.Dibujo. Pierre Milau. Fontainebleau. El Olimpo.

lám.IV,IV,9.Dibujo. Pierre Milau. Detalle del Olimpo: Neptuno.

lám.IV,IV,10. Dibujo. Primaticcio. El Olimpo. París, Louvre (Gabinete de Dibujos).

lám.IV,IV,11. Dibujo. Primaticio. Triunfo de Neptuno. París, Louvre (Gabinete de Dibujos).

lám.IV,IV,12. Retablo de esmalte. Limoges. Taller de los Penicaud. Segunda mitad del S.XVI. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.IV,IV,13. Retablo de esmalte. Limoges. Juan Penicaud II. Detalle. Londres, Museo Británico.

lám.IV,IV,14. Panel cerámico. Nevers. Fines S.XVI. Triunfo de Galatea. París, Museo del Louvre.

lám.IV,IV,15. Mueble de doble cuerpo. Francia. Segunda mitad del S.XVI. Viena, Österreichisches Museum.

lám.IV,IV,16. Copa de nautilo. Alemania. Segunda mitad del S.XVI. Londres, Museo Británico.

lám.IV,IV,17. Copa de nautilo. Alemania. Último cuarto del S.XVI. Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

lám.IV,IV,18. Copa de nautilo. Caspar Pfister (Breslavia). H.1600. Wurzburo, Colección particular.

lám.IV,IV,19. Centro de mesa. Pierre le Flammand. Londres, Burghley House (Victoria and Albert).

lám.IV,IV,20. Colgante. Centroeuropa. Segunda mitad del S.XVI. Florencia, Museo degli Argenti.

lám.IV,IV,21. Colgante. Centroeuropa. Segunda mitad del S.XVI. Florencia, Museo degli Argenti.

lám.IV,IV,22. Colgante. Centroeuropa. Segunda mitad del S.XVI. Florencia, Museo degli Argenti.

lám.IV,IV,23. Colgante. Centroeuropa (?). Fines S.XVI. Madrid, Museo de Artes Decorativas.

lám.IV,IV,24. Arquilla de plata. Sur de Alemania. 1560. Innsbruck, Schloss Ambras.

lám.IV,IV,25. Borgoñota de Felipe II. Alemania. Peffenhauser. H.1560-70. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,26. Borgoñota de Felipe II. Alemania. Pffenhauser. H.1560-70. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,27. Borgoñota de Carlos V. Alemania. K. Henschmid y D. Hopfer. H.1530. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,28. Borgoñota de Carlos V. Alemania. K. Henschmid y D. Hopfer. H.1530. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,29. Arnés ecuestre de Justa. Alemania. Henschmid. H. 1535-40. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,30. Silla de Montar (arzón trasero). K. Henschmid. 1517-18. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,31. Silla de Montar (arzón trasero). K. Henschmid. 1517-18. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,32. Silla de Montar (arzón trasero). K. Henschmid. 1517-18. Detalle: Sirena. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,33.Silla de Montar (arazón delantero). Anónimo alemán. 1530-40. Madrid, Armería Real.

lám.IV,IV,34.Oleo.Mabuse. Neptuno y Anfítrite.1520-30. Berlín, Staatliche Museen.

lám.IV,IV,35. Tapiz de Bruselas.Perseo liberando a Andrómeda. S.XVI.Segovia, Palacio de S. Ildefonso.

lám.IV,IV,36. Tapiz de Bruselas.La pesca milagrosa. S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,37. Tapiz de Bruselas. Historia de Venus. S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,38. Tapiz de Bruselas.Vertumno transformado en podador. S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,39. Tapiz de Bruselas.Vertumno transformado en podador. S.XVI. Madrid, Palacio Real

lám.IV,IV,40. Tapiz de Bruselas. Vertumno se descubre ante Pomona. S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,41.Tapiz de Bruselas.Vertumno se descubre ante Pomona.S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,42. Tapiz de Bruselas. Alegoría del Tíber y Roma. S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,43.Tapiz de Bruselas. Alejandro atraviesa el Gránico. S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,44. Tapiz de Bruselas. Entrevista de Escipión y Aníbal. S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,45. Tapiz de Bruselas. Triunfo de Escipión. S.XVI.Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,46.Tapiz de Bruselas.Bautismo de Cristo. S.XVI. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,47. Tapiz de Bruselas. Llegada de Africa. H. 1600. Madrid, Palacio Real.

lám.IV,IV,48. Tapiz de Bruselas. La Fama (Detalle: Glauco, Proteo y Arión). S.XVI. Segovia, Palacio de S. Ildefonso.

lám.IV,IV,49. Tapiz de Bruselas. La Esperanza (Detalle). Segovia, Palacio de S. Ildefonso.

CAPITULO IV-V:

lám.IV,V,1. Sepulcro de D. Ramón Folch de Cardona. G. Merliano da Nola. Bellpuig (Lérida), Iglesia parroquial.

lám.IV,V,2. Banco del Retablo Mayor de Sto. Domingo de la Calzada (Lo). Damián Forment."Thíasos" marino.

lám.IV,V,3. Friso del Retablo de Genevilla (Na). S.XVI. Neptuno y cortejo marino.

lám.IV,V,4.Friso del Retablo de Genevilla (Na). S.XVI. La "Ira de Neptuno".

lám.IV,V,5.Friso del Retablo de Genevilla (Na). S.XVI. El Triunfo de Anfítrite.

lám.IV,V,6.Friso del Retablo de Genevilla (Na). S.XVI. "Thíasos" marino.

lám.IV,V,7.Friso del Retablo de Genevilla (Na). S.XVI. La cacería del león.

lám.IV,V,8. Friso del Retablo de Genevilla (Na). S.XVI. Friso de los Jinetes.

lám.IV,V,9.Friso del Retablo de Genevilla (Na) S.XVI. Grutescos.

lám.IV,V,10.Relieve de la Silla Arzobispal de la Catedral de Toledo. Alonso Berruete. Tritones y nereidas.

lám.IV,V,11.Capilla de S. Miguel. Catedral de Jaca. S.XVI. Anguipedo alado.

lám.IV,V,12.Decoración interior de la Catedral de Cuenca. S.XVI.Tritones y nereidas.

lám.IV,V,13. Decoración interior de la Catedral de Cuenca. S.XVI. Tritones y amorcillos.

lám.IV,V,14. Decoración interior de la Catedral de Cuenca. S.XVI. Anguipedos alados.

lám.IV,V,15. "Arco de Jamete" en la Catedral de Cuenca. S.XVI. Anguipedos

lám.IV,V,16.Relieve de Zapata. Claustro del Convento de las Dueñas de Salamanca. 1530. Amorcillos con tridentes.

lám.IV,V,17.Relieve de Zapata.Claustro del Convento de las Dueñas de Salamanca.1530. Grutescos con tridentes.

lám.IV,V,18. Relieve de Zapata. Claustro

del Convento de las Dueñas de Salamanca.1530. Anguipedo alado.

lám.IV,V,19. Relieve de Zapata. Claustro del Convento de las Dueñas de Salamanca. 1530. Anguipedo alado.

lám.IV,V,20. Relieve de Zapata. Claustro del Convento de las Dueñas de Salamanca. 1530.Caballo o dragón marino.

lám.IV,V,21.Portada del Palacio de la Calahorra (Guadix, Granada). S.XVI.

lám.IV,V,22. Portada meridional del Palacio de Carlos V en Granada. 1527.

lám.IV,V,23.Portada meridional del Palacio de Carlos V en Granada. Nicolo da Corte. 1527. Neptuno.

lám.IV,V,24. Portada meridional del Palacio de Carlos V en Granada. Nicolo da Corte, 1527. Neptuno y Anfítrite.

lám.IV,V,25.Estatua de mármol. Neptuno. Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real).

lám.IV,V,26. Fuente de Génova. Málaga, Jardines del Parque. General.

lám.IV,V,27. Fuente de Génova. Málaga, Jardines del Parque. Pedestal.

lám.IV,V,28.Fuente de Génova. Málaga, Jardines del Parque. Nereidas.

lám.IV,V,29.Fuente de Génova. Málaga, Jardines del Parque. Neptuno, Anfítrite y Palemón por Jose Micael Alfaro. 1637.

lám.IV,V,30.Fuente de Génova. Málaga, Jardines del Parque. Remate.

lám.IV,V,31.Fuente de Neptuno. Bartolomé Morel y Diego Pesquera. Sevilla, Reales Alcázares.

lám.IV,V,32.Fuente del antiguo Hospital Real de Santiago de Compostela. S.XVI.

lám.IV,V,33. Fuente del antiguo Hospital Real de Santiago de Compostela. S.XVI. Tritón.

lám.IV,V,34.Fuente del antiguo Hospital Real de Santiago de Compostela. S.XVI.Sirena alada.

lám.IV,V,35.Fuente de Neptuno. Palacio de S. Ildefonso (Sg). S.XVIII.

lám.IV,V,36.Pintura al fresco. Zaguán del Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real). Neptuno.

lám.IV,V,37.Pintura al fresco. Techo del segundo rellano de la Escalera del Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real). La Fortuna y Neptuno.

lám.IV,V,38. Pintura al fresco. Escalera del Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real). Alegoría de la fama rodeada de divinidades fluviales.

lám.IV,V,39.Pintura al fresco. Saleta del Olimpo del Palacio de Viso del Marqués (Ciudad Real).

lám.IV,V,40. Reja de la Catedral de Cuenca. S.XVI. Anguipedos alados.

lám.IV,V,41. Arcón de nogal con tallas. S.XVI. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

lám.IV,V,42 y 43.Guardafuegos. España (?). Finales del S.XVI. Neptuno. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas.

APENDICE-IV:

lám.Ap.IV,1. Grafito naval de Delos. Casa de los Estucos. S. II a.C.

lám.Ap.IV,2. Maqueta de barca en bronce. Blessey (Côte d'Or, Francia). Dedicada a la Diosa Sequana.

lám.Ap.IV,3. Estatua de mármol. Victoria. Santuario de los Cabiros en Samotracia. 190 a.C. París, Museo del Louvre.

lám.Ap.IV,4. Relieve votivo en mármol. Delos, Agora de los Italianos. Isis Pelagia. S. I a.C. Delos, Museo Arqueológico.

lám.Ap.IV,5. Portada del Palacio de S. Telmo en Sevilla. S. XVIII.

lám.Ap.IV,6. Manuscrito iluminado. Breviario de Belleville. S.XIV. S. Pedro en la tempestad. París, Biblioteca Nacional.

lám. Ap.IV,7.Manuscrito iluminado. "Belles Heures" de Herman de Limbourg. S. XV. San Nicolás. Nueva York, The Cloisters.

lám.Ap.IV,8. Políptico de "Consolat de Mar". Perpignan (Francia). S. XIV.

lám.Ap.IV,9. Oleo sobre tabla. Gentile da Fabriano. S. Nicolás salvando un navío

del naufragio. 1425.

lám.Ap.IV,10. Oleo sobre tabla. Alejo Fernández. Virgen de los Mareantes. Sevilla, Reales Alcázares.

lám.Ap.IV,11.Oleo. Anónimo portugués. S.XVI. S. Francisco Javier. Lisboa, Museo de la Marina.

lám.Ap.IV,12. Grabado. S. XVII. S. Francisco Javier "príncipe del mar". Navarra, Castillo de Javier.

lám.Ap.IV,13. Exvoto pintado. Nápoles, Santuario de la Madonna dell' Arco. Principios del S. XVII. Venecia, Museo Histórico Naval.

lám.Ap.IV,14. Icono sobre tabla. Escena de barco en peligro con La Virgen, S. Jorge y S. Paraskevi. Amorgós, Monasterio de Panagia Chozoviotisa. 1619.

lám.Ap.IV,15.Icono con escenas de la vida de S. Nicolás. Segunda mitad del S. XVII. Atenas, Museo Canellopoulos.

lám.Ap.IV,16. Icono de S. Nicolás con escenas de su vida. 1733. Atenas, Museo Benaki.

lám.Ap.IV,17. Exvoto ofrecido por Juan Gabardós a la ermita de Nuestra Sra. del Vinyet (Sitges). S. XIX. Barcelona, Museo Marítimo.

lám.Ap.IV,18. Exvoto con S. Cristóbal y el "Fuego de S. Telmo. 1780. Ermita del santo de Villanova y Geltrú. Barcelona, Museo Marítimo.

lám.Ap.IV,19. Exvoto ofrecido por Jaime Vinardell a la ermita de Monte Calvario de Arenys de Mar. 1862. Barcelona,

Museo Marítimo.

lám.Ap.IV,20. Exvoto dedicado en el Santuario de Notre-Dàme de Bon Port (Francia). S.XVIII.

lám.Ap.IV,21. Exvoto de Nuestra Sra. des Brotas. Portugal, 1756. Lisboa, Museo de la Marina.

lám.Ap.IV,22. Exvoto. Capilla de Sta. Maria Im Ridli (Suiza). S. XVIII.

lám.Ap.IV,23. Reproducción del portal de la iglesia de S. Cristóbal, de Premià de Mar (Barcelona). Barcelona, Museo Marítimo.

lám.Ap.IV,24. Virgen con el niño (S. XIV) y barco (exvoto) del altar de la Iglesia de Sta. María del Mar de Barcelona.

lám.Ap.IV,25. Exvoto. Iglesia de la Bernerie-en-Retz (Francia). 1920.

lám.Ap.IV,26. Ofrendas votivas de plata en forma de bergantín. Isla de Chios. Fines S. XIX ó principios del S. XX. Atenas. Coll. Païdousis.

lám.Ap.IV,27. Exvoto de una nave con religioso en actitud orante. Barcelona, Museo marítimo.

lám.Ap.IV,28. Ermita de Ntra. Sra. de la Guía. 1945. LLanes (Asturias).

lám.Ap.IV,29.Templo votivo del mar. Panjón (Vigo). Antonio Palacios, 1936.

lám.Ap.IV,30.Nuestra Señora de la Guía. Llanes (Asturias).

lám.Ap.IV,31.Virgen de la Barquera. S.
Vicente de la Barquera (Cantabria).

lám.Ap.IV,32.Procesión marítima de Sta.
Ana. Llanes, Asturias.

lám.Ap.IV,33.Procesión marítima de Sta.
Ana. Llanes, Asturias.

lám. Ap. IV,34. Procesión marítima de
Sta. Ana. Llanes, Asturias.

lám.Ap.IV,35. Relieve votivo de S. Fran-
cisco de Paula. 1882. Puerto de Palermo
(Sicilia).

FIGURAS

CAPITULO I-I:

f.I,I,1. Mapa de las Islas Cícladas, p.3.

f.I,I,2. Anillo de Mojlos. Desaparecido en 1909 del Museo de Heraklion, p.17.

f.I,I,3. Anillo, Hagia Triada, p.17.

f.I,I,4. Sello. Colección Stathates, p.17.

f.I,I,5. Sello de Makryalos, p.17.

f.I,I,6. Anillo de Minos, p.17.

f.I,I,7. Anillo de Chenia, p.18.

f.I,I,8. Sello. Cnoso, p.18.

f.I,I,9. Anillo de Tirinto, p.18.

f.I,I,10. Anillo de Candía, p.18.

f.I,I,11. Sello áureo. "Potnia Ichtinon", p.18.

CAPITULO I-II:

f.I,II,2. Sello de Cnoso. "la llegada del caballo", p.27.

f.I,II,3. Anfora del "Dipylon nero", p.32.

CAPITULO I-III:

f.I,III,1. Templo de Posidón en el Istmo de Corinto. 460 a.C., p.51.

f.I,III,2. Templo de Posidón en Calauria, p.51.

f.I,III,3. Reconstrucción del frontón occidental del Partenón. 432 a.C., p.51

f.I,III,4. Principales santuarios dedicados a Posidón en el mundo griego, 52.

f.I,III,5. Altar de Posidón en el cabo Monodendri (Asia Menor), p.52.

f.I,III,6. Posidón, p.53.

f.I,III,7. Anfítrite, p.53.

f.I,III,8. Hipocampo, p.53.

f.I,III,9. Tritón, p.54.

f.I,III,10. Ictiocentauro, p.54.

f.I,III,11. Tritonisa, p.54.

ff.I,III,12 y 13. Nereidas e ictiocentauros, p.54.

CAPITULO I-IV:

f.I,IV,1.Anfora beocia. Artemis como "Potnia Theron". 700 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional, p.75.

f.I,IV,2. "Lekithos". Nereo o Tritón. Siglo VI a.C. París, Museo del Louvre, p.75.

f.I,IV,3. Anfora. Pintor de Amasis. Tetis y Hefaiсто. Boston, Museo de Bellas Artes, p.76.

f.I,IV,4. Posidón. Bronce. Siglo VI a.C. París, Museo del Louvre, p.76.

f.I,IV,5. Asa de vaso con decoración de tritones. Siglo VI a.C. Nápoles, Museo Nacional, p.76.

f.I,IV,6. Hidria. Posidón y Aitra. S.VI a.C. Museos Vaticanos, p.109

f.I,IV,7. Anfora. "Pintor de Berlín". Tritón. Museo de Harward (U.S.A.), p.109.

f.I,IV,8."Plato de Tetis". S.V a.C. Boston, Museo de Bellas Artes, p.110.

f.I,IV,9. Plato cerámico. S.V a.C. Tetis y Hefaiсто. Berlín, Staatliche Museen, p. 110.

f.I,IV,10. Pixis. 430 a.C. Escila. Wurzburg, Martin von Wagner Museen, p.111.

f.I,IV,11.Pixis. 430 a.C. Ketos. Wurzburg, Martin von Wagner Museen, p.111.

f.I,IV,12. Pixis. 430 a.C. Hipocampo. Wurzburg, Martin von Wagner Museen, p.111.

f.I,IV,13. Posible esquema compositivo propuesto para el Posidón de Artemisión, p.94.

f.I,IV,14.Estatua de bronce. Posidón. Beocia. S.V a.C. Munich, Colección Bis-sing, p.112.

f.I,IV,15. Espejo de bronce. Corinto. S. V-IV a.C. Tetis sobre hipocampo. Atenas, Museo Arqueológico Nacional, p.112.

f.I,IV,16.Estatua de mármol. "Tritón Grimani".350-320 a.C. Museo de Berlín, p. 132.

f.I,IV,17.Plato argénteo de Canosa (Sur de Italia). S.III a. C. Nereida sobre hipocampo. Tarento, Museo Nacional, p.132.

f.I,IV,18. Didracma de plata. Pyrus. 280-277 a.C. Tetis sobre hipocampo, p.132.

CAPITULO I-V:

f.I,V,1. Mapa de las principales ciudades etruscas, p.173.

f.I,V,2. División de la Rueda celeste en base al "hígado de Piacenza" y Marciano Capella, p.143.

f.I,V,3. Bronce. Tritonisa. S.VI a.C. Museum Antiker Kleinkunst (Mónaco de Baviera), p.150.

f.I,V,4. Bronce. Hipocampo S.VI a.C. Museum Antiker Kleinkunst (Mónaco de Baviera), p.150.

f.I,V,5. "Stamnos". Vulci. S.V-IV a.C. Londres, Museo Británico, p.155.

f.I,V,6. "Copa de Phuipa". Volterra. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, p.155.

f.I,V,7. Frontón del Templo de Via S. Leonardo. Orvieto. S. V-IV a.C, p.155.

f.I,V,8. Urna funeraria. Volterra. S.V-IV a.C. Escila. Museo Guarnaci, p.156.

f.I,V,9. Escultura de Daimón marino. Nenfro. S. IV a.C., p.156

f.I,V,10. Espejo de bronce. Posidón y Amimone. S.IV-III a.C. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, p.161.

f.I,V,11. Espejo de bronce. Tetis sobre hipocampo con el casco de Aquiles. S.IV a.C. Londres, Museo Británico, p.161.

f.I,V,12. Espejo de bronce. Tetis y Peleo. S.IV a.C. Orvieto, Coll. Bucciosanti, p. 162.

f. I,V,13. Espejo de bronce. Nereida sobre hipocampo. S. IV a.C. Coll. Vizconde de Janze, p.162.

f.I,V,14. Espejo de bronce. Escila. Corneto. S.III a.C. Museo Ravenstein, p.163.

f.I,V,15. Espejo de bronce. Escila. S. III-II a.C. Berlín, Coll. Herrm Dr. H.Dressel, p. 163.

f.I,V,16. Espejo de bronce. Demonio marino. S. IV a.C. Viterlo, Coll. Bazzichelli, p.164.

f.I,V,17. Cista Brondstediscne. S. IV a.C. París, Biblioteca Nacional (Gabinete de Medallas), p.164.

f.I,V,18. Cista de Pertersche. Combate entre grifo marino e hipocampo. S. III a.C. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, p.165.

f.I,V,19. Espejo de bronce. Bomarzo. Genio marino alado sobre hipocampo. S. IV a.C. Colección Heransgebers, p.165.

f.I,V,20. Espejo de bronce. Grifo marino. S. IV-III a.C. Berlín, Coll. Herrm de Meester, p.166.

f.I,V,21. Espejo de bronce. Grifo marino. S. III a.C. Berlín, Soll. Herrm de Meester, p. 166.

f.I,V,22. Espejo de bronce. Hipocampos como comparsa. S. III a.C. Inglaterra, Coll. particular, p.166.

f.I,V,23. Espejo de bronce. Hipocampos como comparsa. S. III a. C. Colección Herangeners, p.167.

f.I,V,24. Espejo de bronce. Palestrina. Daimón marino bajo Mercurio y Calipso. S. IV-III a.C. Roma, Museo Nacional de Villa Giulia, p.167.

f.I,V,25. Espejo de bronce. NEΘUNS, USIL y ΘESAN. S. IV a.C. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, p.167.

CAPITULO I-VI:

f. I,VI,1. Reconstrucción del Altar de los doce Dioses Consentes de Roma, p.174.

CAPITULO I-VII:

f. I,VII,1. Relieves del Mausoleo de los Julios en St. Rémy (Provenza). S. I d.C. Dibujo: S. Reinach, p.209.

f.I,VII,2. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Apoteósis de Neptuno y Anfítrite. Dibujo: S. Reinach, p.210.

f.I,VII,3. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Neptuno. Roma, Villa Transtevere. Dibujo: S. Reinach, p.210.

f.I,VII,4. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Neptuno. Dibujo: S. Reinach, p.210.

f.I,VII,5. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Neptuno. Dibujo: S. Reinach, p.210.

f.I,VII,6. Pintura mural. Roma, "Domus Aurea". S. I d.C. Anfítrite y Tritón. Dibujo: S. Reinach, p.210.

f.I,VII,7. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Tritón. Dibujo: S. Reinach, p.210.

f.I,VII,8. Pintura mural. Roma, Villa Adriana. S. II d.C. Tritones. Dibujo: S. Reinach, p.211.

f.I,VII,9. Pintura mural. Herculano. S. I d.C. Ictiocentauros. Dibujo: S. Reinach, p. 211.

f.I,VII,10. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Océano. Dibujo: S. Reinach, p.211.

f.I,VII,11. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Océano. Dibujo: S. Reinach, p.212.

f.I,VII,12. Pintura mural. Herculano. S. I d.C. Nereida o Venus y su cortejo marino. Dibujo: S. Reinach, p.212.

f. I,VII,13. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Nereida sobre Ketos marino. Dibujo: S.Reinach, p.212.

f. I,VII,14. Pintura mural. Pompeya. Nereida sobre hipocampo. Dibujo:S.Reinach, p.212.

f.I,VII,15. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Nereida y delfín. Dibujo: S. Reinach, p. 213.

f.I,VII,16. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Nereida y toro marino. Dibujo: S. Reinach, p.213.

f.I,VII,17. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Tetis con el casco de Aquiles. Dibujo: S. Reinach, p.213.

f.I,VII,18. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Nereida e ictiocentauro. Dibujo: S. Reinach, p.213.

f.I,VII,19. Pintura mural. Roma,"Domus Aurea". S. I d.C. Nereida sobre delfín. Dibujo: S. Reinach, p.213.

f.I,VII,20. Pintura mural. Herculano. S. I d.C. Grifo marino y delfín. Dibujo: S. Reinach, p.214.

f.I,VII,21. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Grifo marino y delfín. Dibujo: S. Reinach, p.214.

f.I,VII,22. Pintura mural. Pompeya. S. I d.C. Hipocampo y león de mar. Dibujo: S. Reinach, p.214.

f.I,VII,23. Pintura mural. Pompeya o Herculano. S. I d.C. Matuta Dibujo: Perrot-Chipiez, p.214.

f.I,VII,24. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de los Césares. S. II d.C. Neptuno y thíasos marino, p.215.

f.I,VII,25. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de Neptuno. S. II d.C. Neptuno y thíasos marino, p.215.

f.I,VII,26. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de Neptuno. Detalle: Anfítrite e Himeneo. S. II d.C., p.216.

f.I,VII,27. Mosaico pavimental. El Jem (Susa, Túnez). S. II d.C. Océano, p.216.

f.I,VII,28. Mosaico pavimental. Sabratha (Tripolitania). S. II d.C. Océano, p.217.

f. I,VII,29. Mosaico pavimental. Mérida, Casa del Mitreo. S. II d.C., p.217.

f.I,VII,30. Mosaico pavimental. Pompeya. S. I d.C. Thíasos marino. Dibujo: S. Reinach, p.218.

f.I,VII,31. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de Buticosus. S. II d.C. Thíasos marino, p.218.

f.I,VII,32. Mosaico pavimental. Ostia, Domus de Apuleyo. S. II d.C. Nereidas sobre animales marinos, p.219.

f.I,VII,33. Mosaico pavimental. Ostia, Foro de las Corporaciones (n.53). S. II d.C. Nereida sobre hipocampo, p.219.

f.I,VII,34. Mosaico pavimental. Ostia, Foro de las Corporaciones (n.50). 190-200 d.C. Nereida sobre pantera marina, p.220.

f.I,VII,35. Mosaico pavimental. Ostia, Foro de las Corporaciones (n.49). 190-200 d.C. Personaje del thíasos marino, p.220.

f.I,VII,36. Mosaico pavimental. Barcino, Iglesia de S. Miguel. S. II d.C. "Thíasos" marino. Barcelona, Museo Arqueológico, p.221.

f.I,VII,37. Mosaico pavimental. El Chorreadero (Paterna, Cádiz). S. II d.C. Ictiocentauro. Cádiz, Museo Provincial de Bellas Artes, p.222.

f.I,VII,38. Relieves de estuco. Roma, Sepulcro de los Valerios. S. II d.C. Componentes del thíasos marino, p.222.

f.I,VII,39. Frente de Sarcófago. Roma. S. III d.C. Océano y toros marinos. Coll. Emilio Batagliesi, p.243.

f.I,VII,40. Frente de Sarcófago. Roma. S. III d.C. "Thíasos" marino. Roma, Museo Capitolino, p.243.

f.I,VII,41. Frente de Sarcófago. Roma, S. III d.C. Océano y thíasos marino. Roma, Palacio Aldobrandini, p.243.

f.I,VII,42. Frente de Sarcófago. S. III d.C. Nereidas y tritones portando el clípeo con el retrato del difunto. Pisa, Camposanto, p.244.

f.I,VII,43. Frente de Sarcófago. Roma. S. III d.C. "Thíasos" marino. Roma, Palacio Giustiniani, p.244.

f.I,VII,44. Frente de Sarcófago. Roma, S. III d.C. "Thíasos" marino. Roma, Villa Médici, p.245.

f.I,VII,45. Frente de Sarcófago. S. III d.C. "Thíasos" marino. Florencia, Uffizi, p.245.

f.I,VII,46. Sarcófago. Roma, S. III d.C. Bodas de Tetis y Peleo. Roma, Villa Albani, p.245.

f.I,VII,47. Pintura mural. Zliten (Norte de Africa). S. III d.C. Cabalgata de nereidas y seres marinos. Museo de Trípoli, p.246.

f.I,VII,48. Mosaico pavimental. Roma, Transtevere. S. III d.C. Triunfo de Neptuno. Desaparecido. Dibujo: S. Reinach, p. 246.

f.I,VII,49. Mosaico pavimental. Grandes Termas de Timgad, Frigidarium. S. III d.C. El Carro de Neptuno, p.247.

f.I,VII,50. Mosaico pavimental. Adana (Túnez). S. III d.C. Triunfo de Neptuno. Túnez, Museo del Bardo, p.247.

f.I,VII,51. Mosaico pavimental. Ostia, Termas Marítimas. S. III d.C. Océano rodeado de nereidas y animales marinos, p. 248.

f.I,VII,52. Mosaico pavimental. Ostia, Termas Marítimas. S. III d.C. Océano rodeado de tritones, p.248.

f.I,VII,53. Mosaico pavimental. Termas de Antioquía, Casa del Calendario. Fines S. II d.C. Tetis, p.249.

f.I,VII,54. Mosaico pavimental. Termas de Antioquía, Casa del Calendario. fines S. II d.C. Océano, p.249.

f.I,VII,55. Mosaico pavimental. Antioquía. fines S. III d.C. "Piscina de Tetis", p.250.

f.I,VII,56. Mosaico pavimental. Antioquía, Casa de la Pesca. S. III d.C. Océano, p.250.

f.I,VII,57. Mosaico pavimental. Bir Chana (Norte de Africa). Fines S. III d.C. Océano. Dibujo: S.Reinach, p.251.

f.I,VII,58. Mosaico pavimental. El Jem (Susa, Túnez). Fines S. II d.C. Océano, p.251.

f.I,VII,59. Mosaico pavimental. Norte de Africa. Fines S. III d.C. Océano. Dibujo : S. Reinach, p.251.

f.I,VII,60. Mosaico pavimental. Susa, hipogeo romano. S. III d.C. Océano. Dibujo: S. Reinach, p.251.

f.I,VII,61. Mosaico pavimental. Altiburos-Medeina, Casa de la Pesca. Fines S. III d.C. Océano. Dibujo: s. Reinach, p.252.

f.I,VII,62. Mosaico pavimental. Ain-Temouchent. Fines S. III d.C. Océano y nereidas. Dibujo: S. Reinach, p.252.

f.I,VII,63. Mosaico pavimental. Withington (Gloucester, Inglaterra). Fines S. III d.C. Océano y seres marinos, p.252.

f.I,VII,64. Mosaico pavimental. Dorchester (Inglaterra). S.III d.C. Océano y peces, p.252.

f.I,VII,65. Mosaico pavimental. Vienne (Galia). S.III d.C. Océano, p.253.

f.I,VII,66. Mosaico pavimental. Córdoba, Plaza de la Corredera. S.III d.C. Océano, p.253.

f.I,VII,67. Mosaico pavimental. Milla del Río (León). S. III d.C. Fragmento de la cabeza de Océano. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, p.254.

f.I,VII,68. Mosaico pavimental. Marroquíes Altos (Jaén). S. III d.C. Tetis. Jaén, Museo provincial, p.254.

f.I,VII,69. Mosaico pavimental. Termas de Setif (Egipto).S.IV d.C. Nacimiento de Venus, p.255.

f.I,VII,70. Mosaico pavimental. Murcia. S. IV d.C. Nacimiento de Venus. Murcia, Museo Arqueológico, p.255.

f.I,VII,71. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de la Trincaria. S. III d.C. Nereida sobre toro marino y peces, p.257.

f.I,VII,72. Mosaico pavimental. Ostia, Termas Regias. S. III d.C."Thíasos" marino, p.256.

f.I,VII,73. Mosaico pavimental. Ostia, Casa del Cane Monnus. S. III d.C. Nereida sobre tigre de mar, p.257.

f.I,VII,74. Mosaico pavimental. Ostia, Termas del Faro. S. III d.C. Animales marinos reales y fantásticos, p.258.

f.I,VII,75. Mosaico pavimental. Ostia, "Taverna del Peviscendolo". S. III d.C. Ictiocentauro, p.259.

f.I,VII,76. Mosaico pavimental. Ostia, Termas de la Basílica Cristiana. S. III d.C.Nereidas y animales marinos, p.259.

f.I,VII,77. Mosaico pavimental. Ostia, Casa de los Dioscuros. S. III d.C. Nacimiento de Venus y cortejo marino, p.260.

f.I,VII,78. Mosaico pavimental. Procedente del Gran Circo de Roma. S.III-IV d.c.Nereidas y animales marinos. Dibujo: S.Reinach, p.261.

f.I,VII,79. Mosaico pavimental. Otricoli. S.III d.C. Cortejos báquico y marino. Museos Vaticanos, Sala Rotonda, p.261.

f.I,VII,80. Mosaico pavimental. Fishbourne (Inglaterra). S.III-IV d.C. Animales marinos y otros motivos, p.262.

f.I,VII,81. Mosaico pavimental. Cirencester (Inglaterra). S. IV d.C. Animales marinos y otros motivos, p.262.

LA EDAD MEDIA (OCCIDENTE).

CAPITULO II-I:

f. II,I,1. Extensión de los cultos orientales en el Imperio Romano entre los siglos I d.C. y III d.C., p.275.

f.II,I,2. Códice Vergilius Romanus. *Concilia Deorum*. Biblioteca Apostólica Vaticana, p.293.

f.II,I,3. Códice Vergilius Romanus. *Concilia Deorum*. Biblioteca Apostólica Vaticana, p.294.

CAPITULO II-II:

f.II,II,1. Terracota decorada. S. V-VI. Pez y langosta. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée, p.306.

f.II,II,2. Terracota decorada. S. V-VI. Toro marino e hipocampo. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée, p.306.

f.II,II,3. Terracota decorada. S. V-VI. Cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée, p.306.

f.II,II,4. Terracota decorada. S. V-VI. Pez y cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée, p.306.

f.II, II,5. Terracota decorada. S. V-VI. Cola de animal marino. Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée, p.306.

f.II,II,6. Terracota decorada. S. V-VI. Tritón (?). Nantes, St. Similien. Nantes, Museo Dobrée, p.306.

f. II,II,7. Manuscrito iluminado. Libro de Kells. S. VIII. Sirena-pezu. Dublín, Trinity College Library, p.310.

CAPITULO II-III:

f.II,III,1. Cubierta ebúrneas. S. X. Crucifixión. Berlín, Kaiser Friedrich Museen, p.333.

f.II,III,2. Cubierta ebúrneas. S. IX-X. Crucifixión y Ascensión. Dresde, Königl Öffentl Bibliothek, p.333.

f.II,III,3. Cubierta ebúrneas. S. IX Bautismo de Cristo. Antwerpen, Coll. Mayer van der Bergh, p.334.

f.II,III,4. Cubierta ebúrneas. S. IX-X. Bautismo de Cristo. Munich, Sttats Bibliothek, p.334.

f.II,III,5. Cubierta ebúrneas. S. X. Bautismo de Cristo. Manchester, John Rylands Library, p.334.

f.II,III,6. Cubierta ebúrneas. S. IX-X. Bautismo de Cristo. Zurich, Schweizer, Landmuseum, p.335.

f.II,III,7. Manuscrito iluminado. Physiologus de Bruselas. S. VIII-IX. "La Serra". Bruselas, Biblioteca Real, p.359.

f.II,III,8. Manuscrito iluminado."Sacramento de Gellone". Meaux (Francia). S. VIII. Sirena o tritonisa. París, Biblioteca Nacional, p.359.

f.II,III,9. Manuscrito iluminado. Salterio de St. Riquier. S. VIII. Sirena. París, Biblioteca Nacional, p.361.

f.II,III,10. Manuscrito iluminado. "Salterio Stuttgart". S. IX. Sirena y personificación de la Tierra Madre. Biblioteca de Stuttgart, p.361.

f.II,III,11. Manuscrito iluminado. "Salterio Stuttgart". S. IX. Sirena o tritonisa. Biblioteca de Stuttgart, p.361.

f.II,III,12. Manuscrito iluminado. "Phisio-logus de Bruselas". S. VIII-IX. Sirenas-ave. Bruselas, Biblioteca Real, p.361.

f.II,III,13. Manuscrito iluminado. "Saltério Sttutgart". S. IX. Dios marino (Draco). Biblioteca de Sttutgart, p.362.

f.II,III,14. Manuscrito iluminado. "Salterio Sttutgart". S. IX. La Tierra rodeada de las fuentes del Jordán. Biblioteca de Sttutgart, p.362.

f.II,III,15. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Sirenas o tritonisas. Utrecht, Biblioteca de la Universidad, p.363.

f.II,III,16. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Océano sobre monstruo. Utrecht, Biblioteca de la Universidad, p.363.

f.II,III,17. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". Océano como río con cántaro y juncos acuáticos, soplando la caracola, p.363.

f.II,III,18. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Océano como río, rodeado de plantas acuáticas. Utrecht, Biblioteca de la Universidad, p.364.

f.II,III,19. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruo marino. Utrecht, Biblioteca de la Universidad, p.364.

f.II,III,20. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruo marino. Utrecht, Biblioteca de la Universidad, p.364.

f.II,III,21. Manuscrito iluminado. "Salterio de Utrecht". S. IX. Monstruos marinos afrontados. Utrecht, Biblioteca de la Universidad, p.364.

f.II,III,22. Manuscrito iluminado. Códice Aúreo. Echternach (Alemania). S. XI. Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, p.365.

f.II,III,23. Friso de terracota. Pellevoisin (Indre, Francia). S. X. Sirena y peces. Desaparecido, p.366.

f.II,III,24. Bajorrelieve. S. IX-X. Jonás arrojado a la ballena. Catedral de Miturno, p.366.

f.II,III,25. Fresco. Cabecera de la Iglesia de Corvey sur la Weser (Westfalia). Fines S. IX. Ulises y Escila. Según M. Viellard-Troiekoureff, p.368.

CAPITULO II-IV:

f.II,IV,1. Mapa de los Focos del Renacimiento Intelectual del siglo XII, p.378.

f.II,IV,2. Capitel. Iglesia de Notre-Dâme de Tavant (Francia). Sirena, p.424.

f.II,IV,3. Bajorrelieve. Iglesia de Lucques (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis, p.424.

f.II,IV,4. Capitel. Iglesia de Notre-Dâme de Herent (Bélgica). Sirena, p.424.

f.II,IV,5. Capitel. Claustro d'Elne (Francia). Sirenas-ave y sirenas-pezu, p.424.

f.II,IV,6. Capitel. Iglesia de Colombiers (Francia). Sirenas, p.425.

f.II,IV,7. Capitel. Claustro de St. Rémy (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis, p.425.

f.II,IV,8. Arte Romano. Siglo I d.C. Tritonisa. Museo de Marsella, p.425.

f.II,IV,9. Capitel. Catedral de Módena (Italia). Sirena, p.425.

f.II,IV,10. Capitel. Cripta de la Catedral de Módena (Italia). Sirenas. Dibujo: Baltrusaitis, p.426.

f.IV,II,11. Capitel. Iglesia de San Celso de Milán (Italia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis, p. 426.

f.IV,II,12. Capitel. Iglesia de San Miguel de Pavía (Italia). "Sirenoide". Dibujo: Baltrusaitis, p.426.

f.IV,II,13. Capitel. Iglesia de S. Esteban de Ciaño (Asturias). Sirenas. Dibujo: E. Gonzáles Fernández, p.426.

f.II,IV,14. Capitel. Iglesia de Courmelles (Francia). Sirenas, p.427.

f.II,IV,15. Capitel. Iglesia de Aulnay de Saintonge (Francia). Sirena, p.427.

f.II,IV,16. Capitel. Iglesia de St. Restitut (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis, p.427.

f.IV,II,17. Bajorrelieve. Iglesia de Saint Europe de Saintes (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis, p.427.

f.II,IV,18. Capitel. Iglesia de Macqueville (Francia). Sirena. Dibujo: J.Leclercq, p.428.

f.II,IV,19. Capitel. Iglesia de Cunault-sur-Loire (Francia). Sirena, p.428.

f.II,IV,20. Bajorrelieve. Iglesia de St. Aubin de Angers (Francia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis, p.428

f.II,IV,21. Medallón. Catedral de Parma (Italia). Sirena. Dibujo: Baltrusaitis, p.428.

ff.II,IV,22 y 23. Dovela. Cementerio católico de Remagen (Alemania). Sirena avepez y tritón de cola bífida, p.429.

f.II,IV,24. Portada occidental de San Miguel de Pavía (Italia), 1180, p.430.

f.II,IV,25. Capitel. Iglesia de Notre-Dâme de Poitiers (Francia). "Sirenoide". Dibujo: Baltrusaitis, p.429.

f.II,IV,26. Pinturas del ábside. Iglesia de S. Jacobo Termeno (Tirol, Italia), h. 1214. Hombre cabalgando un pez, sirena y otros monstruos marinos, p.443.

f.II,IV,27. Zona oceánica. Artesonado de la Iglesia de S. Martín de Zillis (Suiza), pp.436 y 437.

f.II,IV,28. Baldaquino. Iglesia de S. Cristofol de Toses (Gerona). Sirenas y otros animales fabulosos. Dibujo: J. Sureda, p.443.

f.II,IV,29. Manuscritos iluminado. Tratado Astronómico. S. XII. Personificación de los cuatro elementos. Viena, Biblioteca Nacional, p.447.

f.II,IV,30. Biblia Ilustrada. S. XII-XIII. Sirena formando la inicial P. Burgos, Real Monasterio de las Huelgas, p.448.

f.II,IV,31. Biblia Ilustrada. S. XIII. Siréna formando la inicial P. Burgos, Real Monasterio de las Huelgas, p.449.

f.II,IV,32. Biblia Ilustrada. Francia. Siglo XII. Monstruos marinos. París, Biblioteca Nacional, p.450.

f.II,IV,33. Bestiario (Harley Ms.). Inglaterra. S. XII. "La Ballena". Londres, Museo Británico, p.451.

f.II,IV,34. Bestiario (Ashmole Ms.). Inglaterra. S. XII. "La Ballena". Oxford, Bodleian Library, p.451.

f.II,IV,35. Pulpito. S. XII. Catedral de Ravello (Italia). Historia de Jonás, p. 456.

f.II,IV,36. Esmalte mosano. Nicolás de Verdún. S. XII. Jonás arrojado al monstruo marino, p.456.

CAPITULO II-V.

f.II,V,1. Caelus y su descendencia. Manuscrito Egerton, 1500. H.1313. Londres, Museo Británico, p.471.

f.II,V,2. Los progresos de la navegación. Sellos de la ciudad de Dover (remotimón) y de Greenwich (timón de codaste), p.473.

f.II,V,3. Gratianus Decretum. Inglaterra. Fines siglo XII. Sirena o tritón tocando el violín. París, Biblioteca Nacional, p.499.

f.II,V,4. Salterio y Horas. Bélgica, 1270. Sirena y tritón. Cambridge, Fitzwilliam Museum, p.499.

f.II,V,5. Manuscrito belga. h.1280. Sirena música. Bruselas, Biblioteca Real, p.500.

f.II,V,6. Sirena. Maestro del Apocalipsis del Lambeth Palace. h.1270. Sirena. París, Biblioteca Nacional, p.500.

f.II,V,7. Sirena. Manuscrito Borgoñón. 1280. Sirena. París, Biblioteca Nacional, p. 500.

f.II,V,8. Lancelot del Lago. Fines siglo XIII. Sirena. New Haven, Yale University Library, p. 500.

f.II,V,9. Breviario. Inglaterra. Siglo XIII. Sirena y tritón. Cambrai, Biblioteca Municipal, p. 500.

f.II,V,10. Códice Vidal Mayor. Siglo XIII. Sirenas-ave y sirena-pezu. Malibú, Paul Getty Museum, p. 501.

f.II,V,11. Manuscrito iluminado. Sirenas. Miniatura inglesa. Siglo XIV. Sirena-ave y sirena-pezu. Museo Británico, p. 502.

f.II,V,12. Manuscrito iluminado. Salterio de Louis le Houtin. H.1315. Sirena música. Catedral de Tournai, p. 502.

f.II,V,13. Manuscrito iluminado. Espejo Histórico de Jacobo Maerlant. Siglo XIV. Sirenas. La Haya, Biblioteca Real, p. 502.

f.II,V,14. Manuscrito iluminado. Siglo XIV. Sirenas, ictiocenturo y tritón. Londres, Biblioteca Real, p. 503.

f.II,V,15. Manuscrito iluminado. S. XIV. Roman de la Rose. Sirena tenante de escudo y otros seres fantásticos. Chantilly, Museo Condé, p.504.

f.II,V,16. Poema ilustrado. "Voeux de Paon" de Jacques Lon. Mediados siglo XIV. Sirena música. New York, Coll. William S. Glazier, p. 505.

f. II,V,17. Manuscrito iluminado. Odiseo y las Sirenas. S. XV. Roma, Biblioteca Casanatense, p. 505.

f.II,V,18. Manuscrito iluminado. Libro de Horas de Luis de Brujas. Siglo XV. Sirena y tritón. París, Coll. Mlle. Gabrielle Durrieu, p. 505.

f.II,V,19. Manuscrito iluminado. Espejo Histórico de Vicente de Beauvais. Siglo XV. Sirenas tenantes de escudo, acompañadas por Salvajes. Biblioteca del Castillo de Carlat. Chantilly, Museo Condé, p.506.

LAS CULTURAS ORIENTALES DEL MEDITERRANEO.

CAPITULO III-I:

f.III,I,1. Mosaico pavimental. Constantinopla, Gran Palacio.Principios del S. V d.c. Ninfa reclinada, p. 529.

f.III,I,2. Mosaico pavimental. Constantinopla, Gran Palacio. Principios del S. V d.c. Océano, p.529.

f.III,I,3. Mosaico mural. Iglesia de Fetiye Camii (Estambul). S.XIV. Río Jordán, p.547.

f.III,I,4. Manuscrito iluminado. Octateuco. S. XIII. El paso del Mar Rojo. Estambul, Biblioteca Topkapu Saray, p. 565.

f.III,I,5. Manuscrito iluminado. Salterio. Monte Athos (Grecia).S.IX. Jonás orando en el vientre de la ballena, p. 565.

f.III,I,6. Placa de un cofre eburneo. S. XI. Amorcillo sobre hipocampo. París, Museo de Cluny, p. 565.

CAPITULO III-II:

f.III,II,1. Fragmento de tapiz. Egipto. S.V. Nereida, hipocampo y erotes. Zurich, Museo Rietberg, p. 613.

f.III,II,2. Túnica. Egipto. S.V-VI.Nereidas sobre animales marinos. Zurich, Museo Rietberg, p. 613.

f.III,II,3. Tapiz. Antinoe. S.VI. Nereidas sobre monstruos marinos. París, Museo del Louvre, p. 614.

f.III,II,4. Fragmento de túnica. Egipto. S.VI-VII. Nereidas. Zurich, Museo Rietberg, p. 614.

CAPITULO III-III.

f.III,III,1. Miniatura. Tabriz. 1306-1314. Jonás. Londres, Royal Asiatic Society, p.651.

f.III,III,2. Miniatura. Siraz. Demonio marino. S. XV. Londres, John Rylands Library, p.651.

f.III,III,3. Miniatura. Siraz. 1440. Pez-
vaca. Londres, John Rylands Library, p.
652.

f.III,III,4. Miniatura. Siraz. S.XV. Fenóme-
no en el Mar Caspio. Londres, John
Rylands Library, p. 652.

f.III,III,5. "Manuscrito Qazwini" de Ber-
lín. Siglo XV. Folio 91. Muchacha salien-
do de un pez, p. 653.

f.III,III,6. Miniatura. Pez con cabeza
humana. Persia. Siglo XV-XVI, p. 653.

f.III,III,7. Miniatura. Genio anfibio. Per-
sia, p. 653.

f.III,III,8. Miniatura. Genio anfibio. Per-
sia, p. 653.

f.III,III,9. Miniatura turca. Siglo XVIII-
XIX. Tritón con pez, p. 654.

f.III,III,10. Miniatura turca. Siglo XVIII-
XIX. Tritonisa con serpiente marina, p.
654.

EL RENACIMIENTO.

CAPITULO IV-I:

f.IV,I,1.Grabado del libro de Du Choul:
"De la religión de los antiguos romanos",
1566. Júpiter, Juno, Neptuno, Mercurio y
Febo, 670.

f.IV,I,2. Grabado. Alciato, Emblema
LXVIII: El Impudor (Escila), p. 682.

f.IV,I,3.Grabado. Alciato, Emblema CXV:
Las Sirenas, p. 682.

f.IV,I,4.Grabado. Alciato, Emblema
CXXXII: Adquirir la inmortalidad por el
estudio de las letras (Tritón), p.682.

f.IV,I,5. Grabado. Alciato, Emblema
CXXXV: El nombre de los esforzados es
inmortal (Tetis ante la tumba de Aquil-
les), p.683.

f.IV,I,6. Grabado. Alciato, Emblema
CLXXXII: Que cualquier invención es
antiquísima (Proteo), p.683.

f.IV,I,7. Grabado. Alciato, Emblema
XLIII: La Esperanza cercana (Fuego de S.
Telmo), p.683.

CAPITULO IV-II:

f.IV,II,1. Manuscrito iluminado. Cicerón.
Oraciones Filípicas. 1476. Padua, Johan-
nes Nydenna. Ictiocentauros con triden-
tes. Londres, Library Major, J.R. Abbey,
p. 706.

f.IV,II,2. Manuscrito iluminado. Cicerón.
"Tusculanae". Venecia, 1472. "Maestro dei
putti". Centauro marino y centauresa
sosteniendo escudo. Treviso, Biblioteca
Comunal, p. 706.

f.IV,II,3. Manuscrito cartácelo ilustrado.
Rimas de Poliziano. Florencia. Fines
S.XV. Ictiocentauro y nereida, p. 707.

f.IV,II,4. Grabado. Andrea Mantegna.
Batalla de los Dioses marinos. Fines
S.XV, p. 707.

f.IV,II,5. Grabado. Andrea Mantegna. Batalla de los dioses marinos. Fines S.XV, p. 708.

f.IV,II,6. Grabado. Alberto Durero. Batalla de los dioses marinos. Fines S.XV, p. 708.

f.IV,II,7. Grabado. Alberto Durero. El monstruo marino. Fines S.XV, p. 709.

CAPITULO IV-III:

f.IV,III,1. Manuscrito ilustrado. Poemas. Principios del S.XVI. Neptuno arrastrado en su concha y Venus marina. Milán, Biblioteca Laurenciana, p. 738.

f.IV,III,2. Manuscrito ilustrado. Dante, Divina Comedia. Diseños de Giovanni Stradano y otros. S.XVI. América, p.739.

f.IV,III,3. Grabado. Marcantonio Raimondi. Neptuno calmando la tempestad. Gabinete de Estampas de la Biblioteca Vaticana, p.740.

f.IV,III,4. Grabado. Ruscelli, Le Imprese Illustri, 1560. Neptuno y Venus, p.740.

f.IV,III,5. Grabado. Giordano Bruno, "Cena de le Ceneri". 1584. Fuego de S. Telmo, p. 740.

f.IV,III,6. Dibujo. Leonardo da Vinci. Neptuno. Biblioteca Real del Castillo de Windsor, p. 741.

f.IV,III,7. Dibujo. Giulio Romano. Lámpara sostenida por tritones infantiles. Londres, Museo Británico, p. 741.

f.IV,III,8. Dibujo. Giulio Romano. Salero. Londres, Museo Británico, p. 742.

f.IV,III,9. Dibujo. Vaso con asa en forma de tritón infantil. Londres, Museo Británico, p.742.

f.IV,III,10. Dibujo. Giulio Romano. Perseo desarmado y el origen del coral. Londres, Museo Británico, p. 742.

f.IV,III,11. Grabado. Giorgio Ghisi. Neptuno sobre las ondas. Gabinete de Estampas de la Pinacoteca Nacional de Bolonia, p.743.

f.IV,III,12. Grabado. Giorgio Ghisi. Neptuno, Museo de Bolonia, p. 744.

f.IV,III,13. Grabado. Agostino Veneziano. S.XVI. Venus y Cupido, p. 744.

f.IV,III,14. Grabado. Marco Dente. S.XVI. Venus sobre león marino acompañada por Cupido, p.745.

f.IV,III,15. Oleo. Garofalo. 1512. Neptuno y Minerva. Galería de Módena. Dibujo: S. Reinach, p.763.

f.IV,III,16. Esquema iconográfico de la Sala de los Vientos en el Palacio del Té de Mantua (según Gombrich), p.761.

f.IV,III,17. Pintura mural. Giorgio Vasari. 1551-1558. Triunfo de Galatea. Palacio Viejo de Florencia, Sala de los Elementos, p. 761.

f.IV,III,18. Estatua de bronce. Stoldo Lorenzi. Galatea o Anfítrite. Florencia, Palacio Viejo, p. 778.

CAPITULO IV-IV:

f.IV,IV,1. Manuscrito iluminado. Misal.Françoise Dinteville. Sirenas tenantes de escudo. París, Biblioteca Nacional, p. 815.

f.IV,IV,2. Grabado. Fantuzzi. Fontainebleau. Atenea y Posidón, p. 820.

CAPITULO IV-V:

f.IV,V,1.Sepulcro de los Reyes Católicos. Fancelli. Sirena alada. Capilla Real de Granada. Sirena, p. 866.

f.IV,V,2.Sepulcro de los Reyes Católicos. Fancelli. Hipocampo alado. Capilla real de Granada. Hipocampo, p. 866.

f.IV,V,3. Retablo de S. Esteban de Genevilla (Na). Esquema iconográfico (según Goñi Echeverría), p. 867.

f.IV,V,4. Planta General del Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real) (según Juan del Campo Muñoz), p.873.

f.IV,V,5. Esquema de las pinturas del Zaguán y portería del Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real) (según Juan del Campo Muñoz), p. 874.

APENDICE IV:

f. Ap.IV,1. Ancora de piedra. Templo de Amón en Karnak (Egipto). Posible procedencia chipriota. Imperio Nuevo, p.956.

f. Ap.IV,2. "Graffito" representando un barco con proa de cabeza de cévido. Francia. S. VIII-VII a.C., p. 957.

f.Ap.IV,3. Manuscrito iluminado. Francia, S. XV. S. Julián y Santa Marta guiando a los navegantes, p. 967.

f.Ap. IV,4. Exvoto pintado sobre tabla. España. 1612, p. 974.

f. Ap.IV,5. Exvoto pintado sobre tabla. España. S. XVIII, p. 974.

f. Ap.IV,6. Mapa con las principales localidades españolas donde se celebran, con gran solemnidad, procesiones marítimas en honor de Nuestra Sra. del Carmen, p. 979.